L'OEIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 18 · JUIN 1956

GALERIE MICHEL WARREN

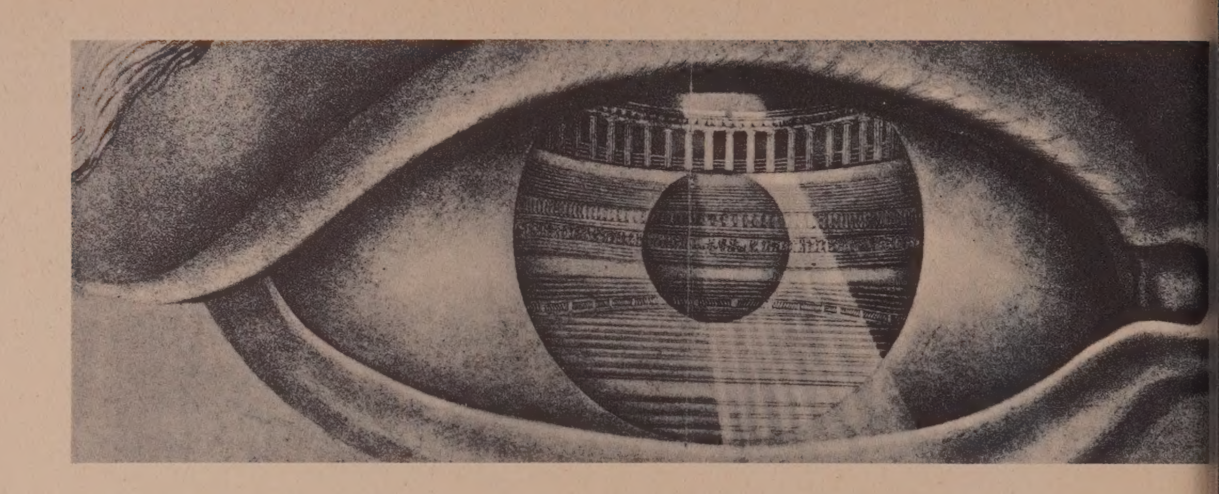
10, RUE DES BEAUX-ARTS - ODE 4671



O. DEBRÉ

EXPOSITION DU 5 AU 30 JUIN 1956

UN LIVRE DIGNE DE L'ŒIL



LA PREMIÈRE ÉDITION INTÉGRALE ILLUSTRÉE DES

CURIOSITÉS ESTHÉTIQUES

de Charles Baudelaire

Introduction et notes de Jean Adhémar, Conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.
Un volume de 500 pages richement illustré en noir et en couleurs, format 21,5 × 18,5 cm. Prix: 3600 francs.

Il n'existait pas à ce jour d'édition illustrée en langue française des passionnants écrits sur l'art du grand poète. Le livre que nous publions présentera de nombreuses reproductions des œuvres de ceux qu'il a aimés, découverts ou attaqués. Il comblera ainsi une lacune que déploraient les baudelairiens et les amateurs d'art.

ÉDITIONS DE L'ŒIL 67, rue des Saints-Pères. Paris 6e

Exclusivité Société Française du Livre, 57, rue de l'Université, Paris 7e

Jolie Madame

PARFUM



BALMAIN

Paris





REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 18 • JUIN 1956

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : 67, rue des Saint-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Giraudon, Sirot, Cossira, Harlingue, Bulloz : Où étaient-ils sous le Second Empire ? ; *Arnold Newman, Ezra Stoller, Charles Eames, Herbert Matter, Interiors Magazine, Museum of Modern Art, New York :* Le style américain ; *Conzett et Huber :* On les oublie, on a tort ; *Routhier, Lacoste, Hervochon :* Picabia ; *Doisneau, Lacoste :* Jean-Paul Riopelle ; *Schroeder :* La vie des simples.
Les photographies en couleurs sont de Giraudon : pages 15 et 16 ; *Conzett et Huber : pages 27 et 28-29 ; Lacoste : pages 30 et 41* ; *Ulrich Schroeder : page 42.*

Notre couverture : *Picabia* : Très rare tableau sur la terre. *1915. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.*

Notre prochain numéro

Comme l'an dernier, notre numéro double d'été vous fera découvrir des chefs-d'œuvre ignorés. Il vous indiquera des itinéraires inattendus et passionnants. Ce numéro spécial richement illustré, qui sera pour vous un indispensable guide de vacances, ne coûtera que 350 francs.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*

Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles)*

Angleterre : *£3.0.0.- ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W. C. 2*

U.S.A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

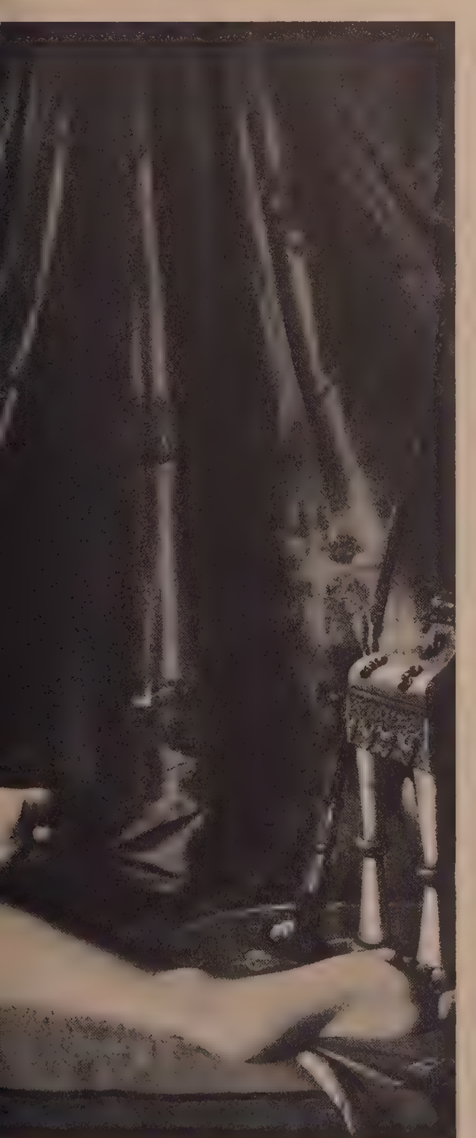
Où étaient-ils sous le Second Empire ?

PAR JACQUES WILHELM

Bien des chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui l'orgueil des grands musées étaient au XIXe siècle la propriété de quelques amateurs parisiens



Ingres : La Grande Odalisque. *Ancienne collection baron Seillières. Musée du Louvre.*



L'étude de la formation et de la composition des grandes collections privées est indispensable à l'historien d'art. C'est que le choix du « curieux » n'est point celui du conservateur de musée. Le premier n'achète que ce qui lui plaît et qui s'accorde aux proportions de sa demeure. Le second est tenu de suivre un programme et son goût personnel ne doit intervenir qu'à propos de la qualité des œuvres qu'il ajoute à celles dont il a la charge. L'un et l'autre, à leur insu, sont influencés par la mode ; mais l'amateur digne de ce nom est plus aisément libre de n'en point tenir compte.

Il est intéressant aussi de comparer, en matière de peinture, les goûts des collectionneurs d'aujourd'hui à ceux de leurs devanciers du Second Empire. Divers facteurs ont contribué aux changements que cette comparaison fait apparaître. Les grandes fortunes aristocratiques ou bourgeoises étaient beaucoup plus nombreuses il y a cent ans, les demeures bien plus vastes, qu'exigeait et permettait un train de vie solennel, alors considéré comme l'expression obligée de la richesse. On ne craignait point le fisc et l'on aimait à « paraître ». La tendance à la surcharge décorative autorisait un entassement dont nos yeux se sont déshabitués. La création de collections immenses était alors facilitée par l'ampleur du marché des œuvres d'art. Il est aujourd'hui fort restreint, car les principaux tableaux se sont, depuis un siècle, définitivement fixés dans les musées et les grandes collections étrangères. Les « trouvailles » sont désormais exceptionnelles, alors que, sous le Second Empire, elles étaient fréquentes, et à vil prix, pour peu que l'on fût connaisseur.

La multiplicité des expositions, la facilité des voyages, la masse des publications illustrées, les enchères spectaculaires ont vulgarisé les connaissances et une œuvre de qualité passe rarement inaperçue. Sous le Second Empire, au contraire, les vrais amateurs formaient une élite peu nombreuse, qui découvrait et remettait en faveur, en quelques années, toute une école ou une époque, comme il advint du XVIIIe siècle français.

Ces conditions, toutes différentes de celles de notre temps, expliquent que le collectionneur moderne ne puisse, en eût-il le goût et les moyens, procéder au même choix que son ancêtre.

Un article du grand critique William Bürger, dans l'ouvrage collectif intitulé : « Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France », publié en 1867 à l'occasion de l'Exposition Universelle, article consacré aux grandes collections de peintures de la capitale, constitue un document essentiel pour l'histoire du goût sous le Second Empire.

Bürger conduit son lecteur dans les principales « galeries » privées, et ce terme seul exprime le changement des usages. C'est qu'en effet, les très grandes collections étaient alors présentées dans des galeries, souvent éclairées par un vitrage. Il n'était pas rare qu'un amateur possédât plus de mille toiles et des salons n'eussent point suffi à les exposer. Une collection était un « Musée » personnel, dont on faisait les honneurs aux hôtes de marque. Lord Hertford plaçait dans une « rotonde » ses trésors préférés, comme au Salon carré du Louvre, ou à la Tribune des Offices. Comme dans les musées, les toiles étaient munies d'un cartel, usage aujourd'hui abandonné, et un François Delessert distribuait

Ci-dessus, quelques-uns des grands amateurs parisiens ; en haut, de gauche à droite : Le baron Seillières, le duc de Morny, M. Schneider, les frères Emile et Isaac Péreire ; au-dessous : le comte Duchâtel, le Dr La Caze, le baron James de Rothschild, Etienne Arago.



le catalogue imprimé de ses deux cent trente-six tableaux. On commandait des cadres neufs, lourds et somptueusement dorés, et l'on abandonnait au brocanteur les bordures anciennes.

Bürger estime à plus de trois cents le nombre des collections parisiennes qui, en 1867, méritaient ce titre. Il en énumère une centaine, dont les possesseurs sont encore fameux dans l'histoire de la curiosité. Il en décrit, plus ou moins longuement, une quarantaine.

La plupart de ces noms sont ceux de princes de la finance, de grands industriels, d'hommes politiques connus, de richissimes étrangers installés à Paris. On compte d'assez nombreux représentants de l'aristocratie ancienne ou récente. Ces amateurs achètent, souvent fort cher, des tableaux célèbres. Il faut bien faire montre de somptuosité. On remarque que les hollandais du XVIIe siècle font prime. Leurs œuvres sont innombrables à Paris. Un Hobbema est acquis 90 000 fr. par Lord Hertford, un Pieter de Hoogh, 50 000. A la vente Morny, *Le Doreur*, de Rembrandt, atteint 155 000 fr., un Metsu, 60 000. A la vente Pourtalès, un Bronzino est vendu 93 000 fr. Les acquéreurs ne détestent point qu'on le sache. La peinture moderne, pour certains maîtres du moins, est hors de prix, et l'on verra, en 1870, *La Mort*, de Jane Gray de Delaroche atteindre 110.000 fr. à la vente San Donato. Mais quels sacrifices ne ferait-on point pour la gloire d'accrocher à ses murs un Rosa Bonheur, un Decamps ou un Meissonier !

Collectionnées par des précurseurs, depuis quelques dizaines d'années déjà, les œuvres des peintres français du XVIIIe siècle vont acquérir une grande valeur, bien inférieure toutefois à celle des toiles hollandaises. C'est la vente Morny qui marque subitement cette hausse, où lord Hertford, qui ne compte point, achète 35 000 fr. *L'Escarpolette* de Fragonard. Pourtant, certaines collections ne sont point le fait de gens très riches. Un goût excellent peut tenir lieu de fortune, et les plus belles toiles du D^{r} La Caze, les plus précieux dessins des Goncourt ne leur ont coûté que quelques louis. Encore en découvraient-ils à ce prix, chaque semaine.

C'est le critique Philippe Burty, un des meilleurs connaisseurs d'alors, qui, organisant en 1860 sa fameuse exposition de «Tableaux de l'Ecole française, principalement du XVIIIe siècle, tirés de collections d'amateurs», va révéler au grand public, avec la splendeur de cette école, les richesses peu connues des collections privées, et « lancer » définitivement Watteau, Chardin, Fragonard et leurs émules, dont le Louvre ne possède alors à peu près rien.

Pénétrons, sous la conduite de Bürger, dans quelques-unes de ces somptueuses galeries. A cette époque, une partie importante de la collection de lord Hertford se trouve à Paris, dans un hôtel du Boulevard, au coin de la rue Laffitte. C'est l'une des plus riches, et l'on sait qu'elle faillit être donnée à la France. Toutes les écoles y sont représentées par des chefs-d'œuvre, mais ce richissime amateur possède aussi de nombreux Decamps, des Meissonier et vingt-cinq Horace Vernet. Une Infante de Vélasquez, une Madone de Murillo, un splendide Rubens brillent dans la « rotonde ». Cependant le maître de céans ne goûte pas les primitifs.

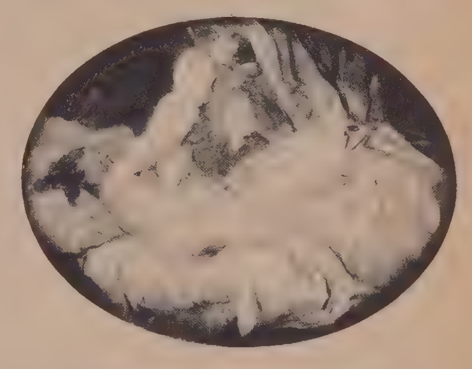
Bürger a justement remarqué que les œuvres hollandaises du XVIIe siècle sont les plus nombreuses et les plus belles dans les collections parisiennes. Beaucoup s'y trouvaient déjà au XVIIIe siècle. Sous le Second Empire d'ailleurs, on aime la peinture sombre, et le « vernis hollandais », c'est-à-dire teinté de jaune brun, sévit partout, qui donne aux pires croûtes une vague allure de toiles de maître. Mais les œuvres que nous citons sont d'authentiques pièces de musées. Chez le baron James de Rothschild, les Hobbema et les Ruysdael, les Rembrandt et les Hals, les Pieter de Hoogh et les Van de Velde forment un ensemble de haute tenue. On y voit aussi un Vélasquez et un Luini, un Van Eyck et un... Delaroche.

Rembrandt émerveille chez le Baron Seillières, qui occupe le célèbre hôtel Hope, rue de Varenne. On y voit une dizaine d'œuvres du maître, à côté de *La Grande Odalisque* d'Ingres. Le comte Mnizech préfère les Hals dont il possède une douzaine. A l'hôtel Schneider, d'immenses portraits par Rembrandt, un Pieter de Hoogh, des Steen et des Hobbema, de grands flamands et de grands espagnols s'alignent sur la cimaise. Les plus beaux hollandais garnissent le somptueux hôtel des frères Péreire, faubourg Saint-Honoré. Les tableaux sont si nombreux qu'il a fallu construire plusieurs galeries, dont la principale est vitrée. Mais on y voit aussi tout un salon rempli de toiles du XVIIIe siècle français et ailleurs un Greco, un Ribera, un Vélasquez, des Goya. Une suite d'œuvres de Delacroix y voisine avec les Léopold Robert, les Decamps et les Meissonier. Cependant l'œil est arrêté par les deux *Géographes* de Vermeer de Delft. Ce maître si rare n'est pas encore compté parmi les très grands. C'est Bürger qui le mettra à sa vraie place. A cette époque, si *La Dentellière* n'est pas encore au Louvre, les collections privées de Paris groupent le quart de l'œuvre de l'artiste, dix toiles qui aujourd'hui, une seule exceptée — *L'Astronome*, qui appartient à la collection de la baronne Edouard de Rothschild — sont entrées dans les grands Musées étrangers. *La Peseuse de perles* de la collection Casimir Périer est maintenant à Washington, *Le Soldat et la jeune fille* de la collection Double au Musée Frick, *Le Collier de perles* et *La Jeune femme au clavecin*, appartenant tous deux à Bürger, sont à la National Gallery de Londres et au Musée de Berlin.

◄ *Vue de la « galerie » Pourtalès, rue Tronchet. Bois gravé publié dans l'Illustration. L'accrochage des tableaux est caractéristique du goût des amateurs sous le Second Empire. A droite, Vermeer :* Jeune femme au clavecin. *Anc. collection Bürger. National Gallery, Londres.* ►



Antoine Watteau : Gilles. *Ancienne collection La Caze. Musée du Louvre depuis 1869.*



J.-H. Fragonard : La Chemise enlevée. *Ancienne collection La Caze. Musée du Louvre.*



Van Dyck : La marquise Doria. *Anc. collection baron Edouard de Rothschild. Louvre.*





Memling : La Vierge de Jacques Floreins. *Anc. coll. Duchâtel. Au Louvre depuis 1878.*



Van Eyck : La Madone aux Chartreux. *Coll. baron J. de Rothschild. Coll. Frick, New York.*



Philippe de Champaigne : Le Prévôt des marchands et les échevins de la Ville de Paris. *Anc. coll. La Caze. Au Louvre depuis 1869.*



Les frères Lavalard ne possèdent point seulement les œuvres de l'école française du XVIIIe siècle, mais un choix magnifique de maîtres hollandais. « MM. Lavalard, écrit Bürger, ont commencé, il y a quelques années seulement, à réunir des tableaux, et ils sont aujourd'hui forcés de faire construire une grande galerie ». Ce n'est plus qu'aux Etats-Unis que l'on pourrait voir aujourd'hui se former aussi vite une collection de premier ordre. Une autre collection, « des plus nombreuses, quoique récente », au dire du même auteur, est celle d'un M. Oudry, « qui fait bâtir une galerie pour ses *mille* tableaux », parmi lesquels il y a des Rembrandt et des Hals, des Rubens et des Van Dyck. Et pourtant, le nom de cet amateur est presque oublié aujourd'hui. Quelques attributions, certes, devaient être généreuses, et l'on prononçait alors facilement de grands noms. Mais Bürger est un remarquable connaisseur et l'on doit tenir compte de son avis.

Partout, d'ailleurs, on rencontre des chefs-d'œuvre. *Le Bœuf écorché* de Rembrandt est acquis par le Louvre, en 1857, de la collection Louis Viardot. *La Vierge de Jacques Floreins*, œuvre magnifique de Memling, appartient alors au comte Duchâtel, qui possède d'admirables primitifs. Pourtant, ces écoles anciennes sont alors moins recherchées qu'au temps de du Sommerard et du « Cousin Pons ». Les amateurs qui les possèdent ou les acquièrent comptent parmi les plus raffinés. La baronne Nathaniel de Rothschild goûte spécialement les italiens, dont elle léguera plusieurs au Louvre, parmi lesquels deux précieux petits panneaux d'Ercole Roberti, *Sainte Apolline et Saint Michel.* Frédéric Reiset partage le même penchant. M. Gatteaux, ami d'Ingres, dont il possède tant de dessins, a, parmi les perles de sa collection, le *Mariage mystique de Sainte Catherine*, de Memling, qu'il léguera au Louvre en 1881. La célèbre *Madone aux Chartreux*, de Van Eyck, appartient au baron James de Rothschild, et est maintenant la gloire de la collection Frick. Il n'y a plus aujourd'hui de primitifs aussi remarquables chez les amateurs parisiens. Raphaël n'y est plus, croyons-nous, représenté, alors que sous le Second Empire, François Delessert possédait l'illustre *Vierge de la Maison d'Orléans*, acquise peu après par le Duc d'Aumale et maintenant à Chantilly.

Fort rares aujourd'hui dans les collections privées de la capitale, les peintures espagnoles y étaient au contraire nombreuses en 1867. Elles avaient été ramenées des campagnes de l'Empire et de la Restauration, par le maréchal Soult et d'autres officiers supérieurs, ou provenaient d'achats faits à l'époque romantique, lorsque l'hispanisme battait son plein. M. Pelouze, possesseur du château de Chenonceaux, le duc de Galliera, La Caze, les accrochaient à leurs murs, et les Péreire avaient acheté, en bloc, la fameuse collection Urzaïs, de Madrid. La vente Salamanca allait, en 1867, approvisionner le marché parisien en œuvres de Zurbaran et de Murillo.

Une telle énumération pourrait être indéfiniment poursuivie. Mais il faut en venir aux massives réunions de peintures françaises du XVIIIe siècle, généralement acquises pour des sommes infimes, quand les Musées les dédaignaient encore.

Il était des passionnés d'un maître, tel Walferdin et ses trois cents Fragonard, Eudoxe Marcille, avec ses nombreux Chardin, ses Prudhon, ses Watteau et ses Boucher. Peut-être la palme revient-elle en ce genre au Dr La Caze, qui achetait ses tableaux dans le but de les donner au Louvre. Sa maison de la rue du Cherche-Midi regorgeait de chefs-d'œuvre de toutes les écoles, les primitifs exceptés. Le *Gilles* de Watteau, acquis chez un brocanteur, en était une des pièces maîtresses, et *La Chemise enlevée* de Fragonard avait été payée vingt francs. Mais on trouvait aussi chez lui la *Bethsabée* de Rembrandt et *Les Echevins* de Champaigne.

Le duc de Morny a également possédé une collection remarquable, l'une des plus importantes du Second Empire. Elle est déjà dispersée en 1867, après sa mort. Du vivant du Ministre, ses tableaux sont accrochés dans la galerie de l'Hôtel du Président du Corps législatif, l'Hôtel de Lassay. Sans regarder au prix, lord Hertford a acquis à la vente les Fragonard qui sont maintenant à la Galerie Wallace, *L'Escarpolette* et *Le Souvenir.* Mais les collections Laperlier, Arsène Houssaye, Henri Didier, Chaix d'Est-Ange, Carrier, de Villars, Boitelle, Burat, noms illustres dans l'histoire de la curiosité, celles du chanteur Baroilhet et d'Etienne Arago, sont des temples élevés à la gloire de l'art français du XVIIIe siècle.

De rares photographies anciennes, de nombreuses descriptions, les catalogues des grandes ventes publiques, permettent de définir quelques-unes des caractéristiques de ces énormes réunions de tableaux. Toujours logées sur plusieurs rangs, dans d'opulents hôtels où le marbre est prodigué, baignées dans une pénombre cossue, elles se détachent sur des fonds de velours ou de soie, près de grands palmiers en pots, et les pas s'étouffent dans une litière d'épais tapis. Les sièges capitonnés, les plafonds surchargés d'ornements de plâtre, les dorures partout répandues, tout exprime un luxe auquel les œuvres d'art ne font que concourir.

La plupart des collectionneurs ne se sont point attachés à recréer un décor analogue à celui auquel ces chefs-d'œuvre furent destinés. Un Hertford, qui achète aussi les plus beaux meubles du XVIIIe siècle, ne veut point chez lui de boiseries anciennes, qui gêneraient l'accrochage de ses tableaux. Mais on en voit au contraire de superbes dans l'hôtel du baron Double, et les Rothschild en sont grands amateurs. Il est probable d'ailleurs que toute tentative de ce genre, sauf pour le XVIIIe siècle français, eût été vouée à l'échec.

◄ *Ci-contre, Raphaël :* La Vierge de la Maison d'Orléans. *Ancienne collection du duc d'Orléans au Palais Royal, puis coll. Delessert ; actuellement au Musée Condé, Chantilly.*

 Memling : Le Mariage mystique de Sainte Catherine. *Ancienne collection Gatteaux. Musée du Louvre depuis 1881. 25 × 15 cm*





On ne recrée point, dans un hôtel moderne, l'ambiance d'autrefois et surtout, à Paris, celle d'un pays étranger. On ne peut que l'évoquer discrètement, ce qui n'eût guère été dans l'esprit du Second Empire. Quand, à coups de millions, les Jacquemart-André voudront, vers 1890, transporter Boulevard Haussmann la Florence et la Venise du Quattrocento, ils auront beau apporter d'Italie des plafonds entiers, des chambranles et des fontaines de marbre, des tapis du XVe siècle et les stalles des couvents, ils ne parviendront qu'à installer les Medici dans la peluche, et à faire de Catherine Cornaro une riche bourgeoise de la plaine Monceau.

Notre temps pêche parfois par l'excès contraire. Il traite les œuvres d'art en monstres sacrés, les arrache à leur milieu, les isole dans le désert des murs clairs, les inonde d'une froide lumière. Comme toutes les modes, celle-ci est en train de passer. La vérité est dans la mesure, entre la surcharge et la nudité, et sans doute vaut-il mieux voir médiocrement les œuvres secondaires que de ne les point voir du tout.

L'exiguïté relative des demeures modernes, l'abandon du faste, la diminution du train de vie font que personne ne souhaite plus posséder de grandes toiles, ni ne peut conserver les œuvres des très grands maîtres anciens. On aime la peinture gaie, mais aussi la peinture austère. On n'aime plus la peinture d'apparat. Les toiles historiques, les grandes mythologies, les sujets religieux, surtout s'ils sont vastes, n'ont plus l'entrée des collections privées. Ce genre de peinture, par son sujet et ses dimensions, est désormais rangé dans la catégorie des « tableaux de Musée ». Il n'y a plus de « galeries » privées, mais, dans les plus belles demeures, un petit nombre d'œuvres aimées, réparties dans les pièces où l'on vit.

Des écoles entières, réputées tristes, ont perdu la faveur des amateurs. Les œuvres des paysagistes hollandais du XVIIe siècle ne sont plus aussi recherchées qu'autrefois, à Paris du moins, et les maîtres de Barbizon, leurs émules, sont délaissés. Ne parlons point des Delaroche et des Meissonier, des Ary Scheffer et des Horace Vernet qui, malgré les efforts de certains marchands, n'atteignent qu'exceptionnellement des prix de quelque importance.

Par contre, les travaux des historiens d'art et les grandes expositions ont mis à la mode la peinture austère du règne de Louis XIII, la nature-morte et le trompe-l'œil. Le « maniérisme » et le « baroque », pour employer des expressions à la mode, ont leurs fervents. Greco et Magnasco, les italiens du XVIIIe siècle sont justement recherchés. Les grands bolonais ne sont guère acquis par les particuliers. Le bizarre, comme le disait Baudelaire, est devenu un des éléments du beau. C'est qu'il étonne encore nos yeux gavés de chefs-d'œuvre, et donne le plaisir de la découverte. A qualité égale, on le préfère au classique, et il est moins cher.

Les grandes ventes ne font illusion qu'à un public non connaisseur. A la vérité, les collections parisiennes se sont appauvries dans des proportions incroyables. On n'y trouve plus de Raphaël, un seul Vermeer, un petit nombre de Rembrandt, à peine deux ou trois Watteau importants, peu de primitifs, et les œuvres de Vélasquez, Murillo, Rubens, Van Dyck s'y comptent sur les doigts de la main.

Des collections entières sont entrées dans les Musées. Les trésors de lord Hertford forment la galerie Wallace, tous ceux de La Caze sont au Louvre, les tableaux des frères Lavalard à Amiens, ceux des Galliéra sont retournés depuis longtemps à Gênes. Des dons partiels ont fait entrer au Louvre maints chefs-d'œuvre anciens. Tous les musées du monde, et chaque jour en voit surgir de nouveaux, se sont approvisionnés dans les grandes ventes publiques.

Cet état de choses n'est pas particulier à la France ; toute l'Europe, et les Etats-Unis même, voient fondre leurs collections privées. Les « galeries » ont disparu l'une après l'autre. Il n'est plus d'amateur qui possède mille tableaux, et c'est peut-être aussi bien. Mais c'est, en tout cas, un chapitre tout différent de l'histoire de la curiosité qui s'est ouvert avec la dispersion de ces énormes ensembles d'œuvres d'art qui rendirent célèbres les noms de lord Hertford et de La Caze, des Péreire et des Lavalard.

Depuis la création des musées, le rôle du collectionneur a été de découvrir, de trier, de tamiser cette masse flottante d'œuvres d'art qui passait chez les marchands et dans les ventes publiques. Ainsi la tâche des conservateurs de musée était rendue possible. Il importait peu que le collectionneur se trompât, son erreur n'avait point de conséquences.

L'œuvre des grands amateurs mérite le respect. Leur éclectisme a tiré de l'ombre bien des talents inconnus, et leur générosité a profité à tous. Il n'est que d'ouvrir les catalogues de nos musées pour constater quelles richesses ils leur doivent, et combien, chaque jour, leurs dons contribuent à embellir la vie de ceux qui aiment l'art et n'ont point les moyens de collectionner eux-mêmes.

J. W.



Goya : L'Homme en gris. *Ancienne collection Bischoffsheim. Coll. Vcte de Noailles, Paris.*



Meissonier : Un Mousquetaire du temps de Louis XIV. *Collection Wallace, Londres.*

Rembrandt : Bethsabée. *Ancienne collection La Caze. Musée du Louvre depuis 1869.*



Si vous voulez en savoir davantage

On trouve le premier volume du « Paris-Guide » publié en 1867 et qui comporte l'article de Bürger sur les collections particulières du XIXme siècle dans toutes les grandes bibliothèques.

Rembrandt : Le Porte Etendard. *Ce tableau, où Rembrandt s'est représenté sous les traits d'un porte-drapeau, après avoir appartenu au roi Georges IV d'Angleterre et à Lady Clarke, figura dans les collections James puis Gustave de Rothschild. Il appartient encore actuellement à une grande collection particulière parisienne. (Toile. 127 × 107 cm.)*



Le style américain

par Peter Blake

Aux Etats-Unis, les peintres, les architectes et les décorateurs créent des formes répondant aux besoins d'un mode de vie dynamique.

Le facteur qui, plus que tout autre, distingue les Etats-Unis des autres pays occidentaux — celui aussi qui influence le plus fortement l'art américain — est si évident qu'il a échappé à beaucoup de critiques d'art : il s'agit, bien sûr, de l'immensité



Ci-dessus, le fauteuil « grand confort » conçu par Le Corbusier et Charlotte Perriand, en 1928. En haut de la page, sculpture en contreplaqué moulé de Charles et Mary Eames.

du pays et de la vitesse à laquelle, chaque jour, les Américains parcourent leur vaste continent.

Je ne veux pas dire que l'immensité soit en elle-même une vertu, et la vitesse pas davantage. Mais ces deux facteurs réunis obligent les Américains à adopter envers leur cadre une attitude radicalement différente de celle qu'ont les Européens. Les Américains voient les objets tandis qu'ils se déplacent à 80 ou 100 kilomètres à l'heure ; tandis que les Européens parviennent encore à regarder les choses selon un rythme de promenade.

Je m'explique : il y a quelque temps, je m'entretenais avec Charles Eames, le dessinateur de meubles bien connu qui habite maintenant en Californie. Eames était allé visiter peu de temps auparavant le nouvel et immense Centre technique de la General Motors construit près de Détroit par son ami l'architecte Eero Saarinen. « Il faut voir ce Centre en voiture », me dit Eames, « on ne peut pas en comprendre l'architecture si on le visite simplement à pied. Certains bâtiments ont plus de 200 mètres de long. Et c'est seulement lorsqu'on les longe en voiture qu'on en saisit le rythme. On passe devant un grand bâtiment tout en longueur et cela fait Z-O-O-O-O-O-M — puis PING, PING, PING, PING et, de nouveau Z-O-O-O-O-M, puis PING, PING, PING, PING, PING. Il s'agit là d'un nouveau genre d'architecture, d'une architecture en mouvement. » L'architecte italien Ernesto Rogers, comparant l'œuvre de Le Corbusier à celle de Frank Lloyd Wright, a dit un jour : « Le Corbusier est le produit d'un continent à peuplement dense, aussi construit-il des maisons enfermées dans des limites étroites, avec des patios — espaces en hauteur qui ne s'ouvrent que sur le ciel. Frank Lloyd Wright, qui est né dans la prairie américaine, construit des maisons horizontales, longues, basses et bien protégées par une série de plans superposés. Mais les espaces que l'on voit depuis ces maisons s'étendent à perte de vue et n'ont d'autre limite que l'horizon. »

Cette expérience typiquement américaine — celle de vastes espaces vus en mouvement — me semble avoir déterminé les formes de l'art américain bien plus puissamment que les influences partielles généralement invoquées par les critiques.



Il est vrai sans doute que Joan Miro a influencé Arshile Gorky, qui influença le peintre Jackson Pollock et que celui-ci, à son tour, influence maintes disciplines d'art appliqué allant du dessin des carreaux d'asphalte à celui des tissus de rideaux.

On peut tout aussi bien déceler des influences analogues menant de Léger à un frigidaire Westinghouse ou de Brancusi à une Buick 1956. Mais tout cela demeure superficiel. Ce qui détermine l'art américain, avec plus de force que l'héritage de n'importe quel style, c'est l'expérience dramatique, quotidienne que constitue la vision de l'espace en mouvement.

Marcel Breuer, l'architecte américain qui participe à la construction du nouveau bâtiment de l'Unesco à Paris, écrit dans sa récente autobiographie : « Nous avons une nouvelle perception de l'espace : l'espace dynamique, l'espace mouvant... A l'allure à laquelle nous nous déplaçons, nos impressions sont plus rapides, *nous les recevons par masses plus importantes qu'auparavant.* » Je suppose que le sculpteur américain Alexander Calder fut influencé par Jean Arp, mais Calder a rendu ses sculptures mobiles, et la différence est capitale.

Si l'on accepte cette théorie, je crois que l'on peut découvrir un sens nouveau à l'art et au style américains. La transparence de dentelle de certaines peintures de Pollock (et notamment de sa célèbre peinture sur verre), celle d'une sculpture ou d'un fauteuil de Bertoïa, celle encore d'une maison de verre de Mies van der Rohe ou de Philip Johnson ne sont pas simplement le résultat d'un procédé ou d'une mode. Il s'agit là d'efforts pour considérer les peintures et les objets à trois dimensions comme des éléments soumis au concept universel de l'espace dynamique. Et puisque ce concept n'est plus une abstraction confuse mais une réalité quotidienne, les artistes américains, en nombre croissant, se soumettent à sa discipline créant volontiers, dans le domaine de l'art pur, comme dans celui de l'art appliqué, ce qu'on peut appeler des « éléments d'espace ».

Les plus connus de ces artistes sont des hommes comme Harry Bertoïa et Isamu Noguchi, dont les tableaux, sculptures et meubles font maintenant partie intégrante du panorama de l'Amérique moderne. Ce qui distingue, par exemple, une chaise de Bertoïa du magnifique « siège grand confort» de Le Corbusier, c'est que le premier apparaît comme une toile d'araignée transparente, tandis que le second est un monument qui arrête le regard. Une différence du même ordre distingue l'écran ajouré conçu par Bertoïa pour l'immeuble du Manufacturer's Trust, Cinquième Avenue, du relief en sable et plâtre de Constantine Nivola, qui décore la salle d'exposition d'Olivetti, quelques rues plus loin. Le paravent de Bertoïa apparaît comme une sorte d'écran perforé suggérant que l'espace se prolonge au delà, tandis que la sculpture de Nivola, dont l'œuvre est fortement influencée par celle de son ami Le Corbusier, est conçue comme une *masse fermée contenant* l'espace au lieu de le libérer. (Disons en passant que Nivola, jusqu'à ces dernières années, n'avait pas son permis de conduire...).





Confrontés avec des sculptures de Bertoïa, un fauteuil, une chaise et un pouf dessinés par l'artiste

L'attitude de Noguchi par rapport à l'espace, bien que semblable à celle de Bertoïa dans ses fondements, aboutit à un mode d'expression différent. Comme les figures allongées de Giacometti, qui semblent s'avancer, aveugles, à travers des plaines immenses et désolées, les formes arrondies de Noguchi sont des accidents dans une perspective illimitée, des points qui jalonnent l'horizon et permettent de définir l'espace où elles se trouvent. Cette attitude est particulièrement évidente dans les projets qu'il a conçus pour des terrains de jeux ou pour le traitement plastique de vastes étendues de terrain. Mais Noguchi a également essayé de faire de ses meubles des formes qui soient des objets indépendants, des signes de ponctuation dans un espace ouvert — en l'occurrence, celui d'une maison. Les lignes fuyantes de Noguchi, bien qu'elles n'aient rien à voir avec l'étincelante carrosserie aérodynamique dont on revêt les automobiles aux Etats-Unis, aident le regard à se déplacer autour de l'objet.

On ne saurait trop insister sur le peu de rapport qu'il y a entre cet art et les lignes nettes et fuselées recherchées à Détroit et ailleurs : les gens qui dessinent un grille-pain en forme de larme ou un taille-crayon à l'image d'un avion supersonique conçoivent

◄ *Pouf et sofa par Isamu Noguchi.*

leurs objets (si l'on peut parler ici de conception) comme des projectiles lancés à travers l'espace extérieur ; tandis que pour Noguchi, Bertoïa et d'autres encore, *c'est l'espace lui-même qui est la réalité* et un fauteuil ne peut être qu'un objet statique, entouré et pénétré par l'espace en mouvement. La différence peut paraître mince ; elle est pourtant essentielle.

La plupart des artistes ont un certain mal à formuler en mots ce qu'ils essaient d'exprimer dans leur œuvre. Frank Lloyd Wright parle depuis des années d'un principe obscur qu'il appelle la « continuité ». Il a dit bien des fois que ses constructions ne pouvaient être photographiées par un objectif immobile parce qu'elles étaient destinées à être vues en mouvement. Comme il était de plus en plus fasciné par ce concept vague de « continuité », il s'est mis à dessiner et à exécuter des structures édifiées autour de rampes en spirale, qui permettent de se déplacer à travers le bâtiment sans effort et de voir ainsi l'espace, intérieur et extérieur, sous des aspects toujours changeants, se succédant lentement et sans heurt autour de soi. J'ai fait l'expérience de cette extraordinaire sensation dans les Grands Magasins Morris, à San Francisco, bâtiments qui comportent une vaste rampe en spirale. Je ne les avais pas aimés lorsque j'en avais vu pour la première fois des photographies statiques ; et c'est seulement lorsque je me trouvai bel et bien en train de descendre cette rampe faiblement inclinée que je compris ce que Wright entendait, depuis toujours, par « continuité ».

C'est donc l'espace qui prime tout, ainsi que ces différents aspects dans le mouvement. Qu'en résulte-t-il pour la peinture, la sculpture, l'ameublement ? — tout ce qui est statique dans l'espace ?

Il existe selon moi deux écoles distinctes dans les conceptions qui déterminent le style américain : pour l'une l'objet utile, immobile dans l'espace, doit former un cadre anonyme à la vie qui l'entoure ; pour l'autre à laquelle semblent appartenir Noguchi, Bertoïa et Eames, même l'objet utile peut être un ouvrage de sculpture, doué d'une existence propre, un point de convergence à l'intérieur de la portion d'espace où il se trouve.

Florence Knoll qui, avec son mari aujourd'hui disparu, est responsable d'une bonne part des meubles les plus heureusement dessinés dont on dispose actuellement aux Etats-Unis, représente par son œuvre propre « l'école anonyme ». Ses tables et ses fauteuils les plus récents sont des objets simples, de très belles proportions et de conception assez « architecturale », qui n'essaient jamais de rivaliser avec la vie qui se déroule autour d'eux. Pour citer de nouveau Breuer : « Plus la toile de fond est simple, plus l'homme individuel se détache et prend de l'importance, et plus les objets qu'il possède, ses livres, ses collections de photographies et de tableaux, ses enfants, son chien, son chat, prennent de l'importance ». Comme les œuvres d'autres décorateurs américains, les meubles de Mrs Knoll ont une structure transparente et n'obstruent jamais la perspective.



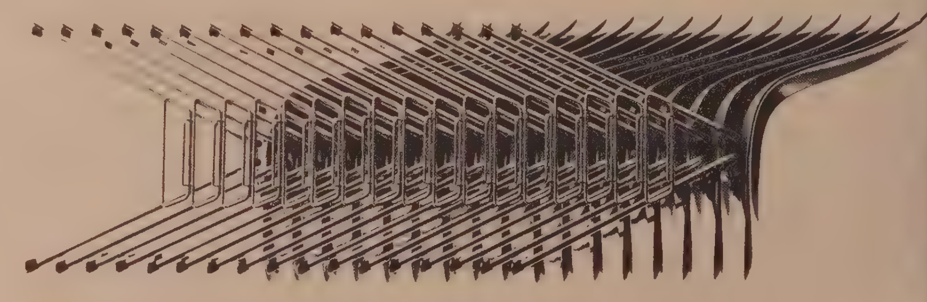
Un mobile de Calder vu en mouvement.



Un détail de l'écran de bronze sculpté, conçu par Harry Bertoïa pour l'immeuble de la Manufacturers Trust Company. Cet écran mesure 20 m. de long, 5 de haut et 65 cm. de large.

Harry Bertoïa, dont les Knolls encouragèrent les débuts et exécutèrent les premiers projets, est un sculpteur très personnel et ses dessins de meubles participent absolument de ses conceptions plastiques. Ses fauteuils sont des sculptures abstraites (sculptures avant que d'être abstraites), mais elles ne sont nullement statiques. Quand on demanda à Bertoïa, il y a plusieurs années, s'il pensait que des fauteuils *devaient* ressembler à des ouvrages de sculpture, il répondit de façon caractéristique qu'au fond il partageait la conception japonaise de la décoration d'intérieur : « le meilleur ameublement serait l'absence d'ameublement » — « Mais, continua-t-il, si vous regardez ces fauteuils, vous vous apercevrez qu'ils sont surtout faits d'air, tout comme mes sculptures ; *l'espace les pénètre de part en part.* » Et il fit un geste expressif de ses mains, évoquant l'espace traversant un de ses fauteuils.

Chez Noguchi, l'objet — que ce soit un divan, ou un stalactite pendant d'un plafond de plâtre — a une forme solide. Mais à la différence des formes solides des premières sculptures de Jacques Lipchitz (pour donner un exemple), les objets de Noguchi sont harmonieusement arrondis et entraînent le regard vers d'autres objets, et vers l'espace au-delà.

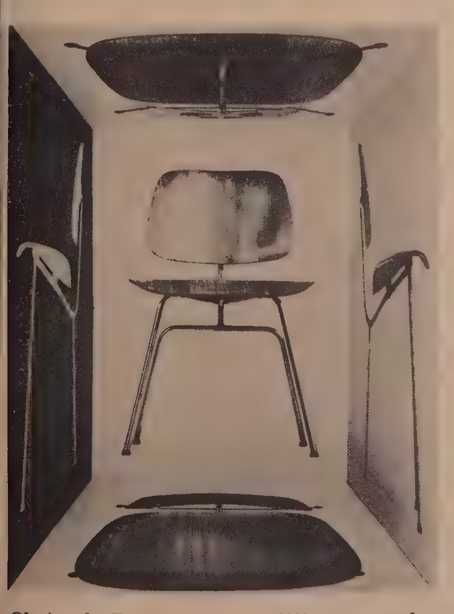


Une pile de chaises en plastique et acier de Charles Eames.

Autre chose sépare nettement l'œuvre é Noguchi de celle d'un Bertoïa par xemple : il ne crée que très rarement des bjets isolés. Ses sculptures consistent presue toujours en plusieurs formes arrondies, éparées par des vides importants et destiées à être vues sous des angles divers par n spectateur qui se déplace autour ou armi elles. La célèbre *Figure* de 1920 de ipchitz (qu'on appelle aussi parfois — rrévérencieusement — « Les Yeux en oules de loto ») est au contraire une strucure isolée, monumentale, comme une orte d'agent de police qui lève le bras our arrêter la circulation.

On ne peut prétendre que le style améri- ain moderne soit plus valable que les euvres plus traditionnelles exécutées acuellement en Europe. Mais ce qui imorte, c'est de souligner que l'une et l'autre endance reflètent une expérience spéciique et que l'expérience américaine de 'espace et des objets dans l'espace est ssez différente de celle que connaissent les rtistes européens. Pendant des années, 'artiste moderne en Amérique a essayé de uivre les voies tracées par les maîtres uropéens dont l'expérience quotidienne n'avait que très peu de rapport avec la sienne. Les artistes et les décorateurs les plus importants d'aujourd'hui ont coupé le cordon ombilical ; rares sont ceux qui vivent encore dans cette sinistre imitation new-yorkaise de *la Rive gauche*, Greenwich Village. Jackson Pollock qui est né dans un Etat de l'Ouest, le Wyoming, vit tout au bout de Long Island, dans un paysage d'étendues plates et infinies de champs et d'eau. Harry Bertoïa, né en Italie, a travaillé sur la côte Ouest et il a maintenant un atelier en Pennsylvanie. Charles Eames vit et travaille dans sa fameuse maison sur le Pacifique, près de Los Angelès.

Bas-relief en sable et plâtre exécuté par Nivola pour le hall d'exposition d'Olivetti, à New York



Chaise de Eames vue sous différents angles.

Quels sont les centres d'intérêt de ces hommes en dehors de leur art ? Eames se passionne pour les nouveaux développements de la science des communications et divers aspects de la technique moderne, notamment la construction aéronautique et navale. Les goûts de Bertoïa sont du même ordre et le portent vers la recherche scientifique. Pollock, lui, est expert en mécanique automobile. Alors que les peintres américains des années 1920-1930 avaient adopté une attitude de protestation (et très souvent de protestation directement dirigée contre les aspects mécaniques de la vie américaine), les artistes importants d'aujourd'hui ont trouvé une source d'inspiration formidable et encore inexploitée dans la puissance technique de leur pays, et dans les changements qu'elle apporte à leur propre vie et à celle des gens qui les entourent.

Dans cet ordre d'idées, les artistes américains modernes ne font certes qu'imiter Le Corbusier, Matisse, Picasso et Braque. Mais si l'apport de ces pionniers emporte l'adhésion, c'est que leur œuvre est sans conteste le fruit de la civilisation dans le sein de laquelle ils travaillent. La force de conviction de l'art américain moderne vient de ce que, pour la première fois depuis la première guerre mondiale, les artistes d'outre-Atlantique ont accepté sans arrière-pensée leur propre culture.

Ils l'ont acceptée d'autres manières encore : c'est ainsi que la production industrielle de l'Amérique me semble représenter le meilleur de son art populaire moderne. Les outils qui produisent cet art populaire sont le pistolet à peindre, la scie mécanique, la perceuse. Il est entièrement en harmonie avec les nouvelles tendances de l'art américain que Charles Eames soit aussi un pionnier dans l'emploi du plastique avec armature de verre, que Bertoïa et Calder utilisent la lampe à souder aussi volontiers que leurs prédécesseurs académiques employaient le ciseau, que Gyorgy Kepes compose ses décorations murales de porcelaine d'émail



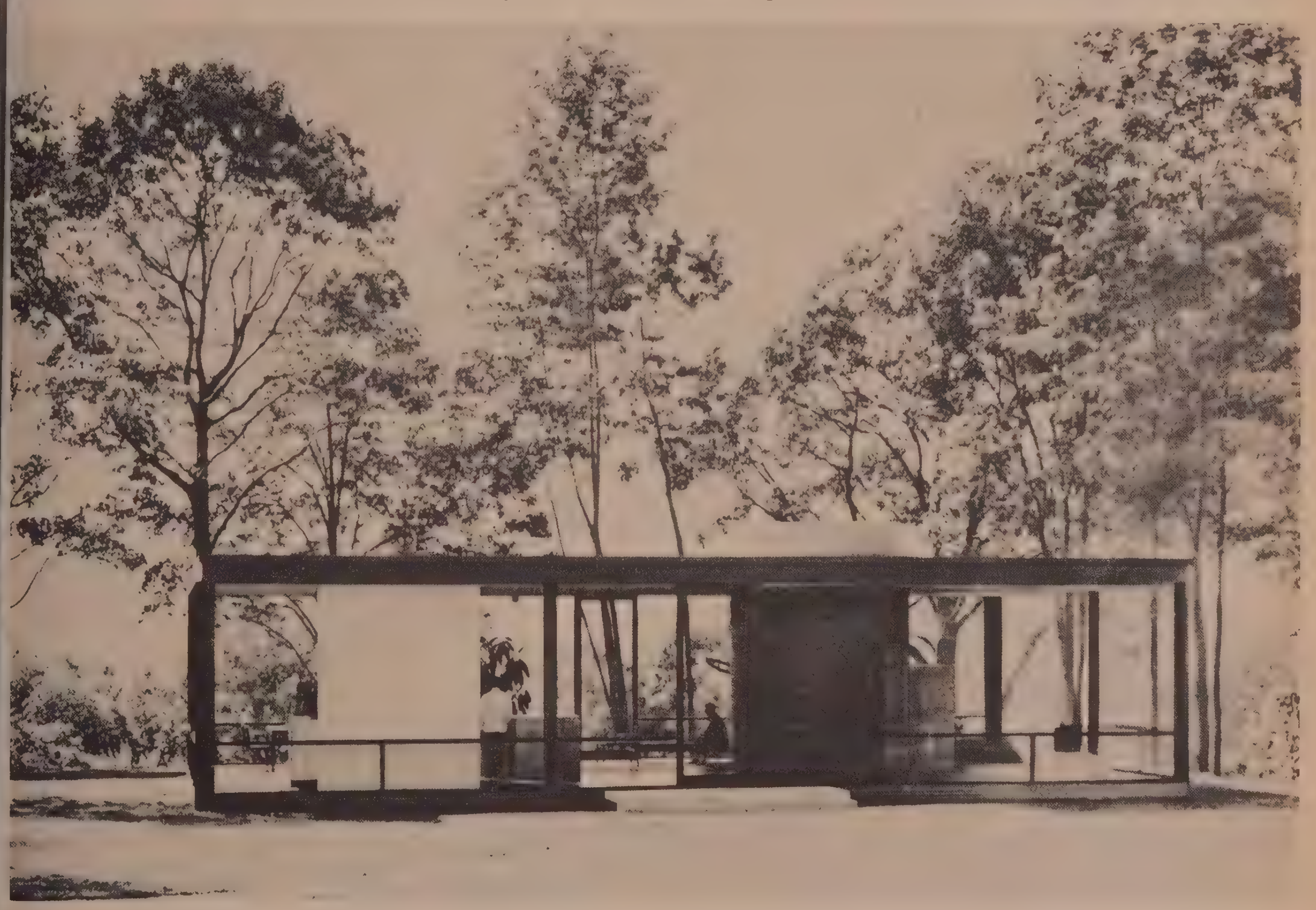
cuite sur acier et que Jose de Rivera achève ses sculptures en les plongeant dans un bain de chrome.

Maintenant que l'artiste et le décorateur américains ont découvert leur propre vocabulaire et décidé de ce qu'ils avaient à dire, on peut se demander pourquoi il leur a fallu si longtemps pour y arriver. La réponse est qu'en Amérique, plus encore qu'ailleurs, être artiste a toujours été un acte de révolte et, quand on s'est fait une spécialité de la révolte, il est difficile de rejoindre les gens contre qui l'on est censé s'être révolté. Ce dilemme est évident dans l'œuvre de Frank Lloyd Wright, par exemple, qui, comme Walt Whitman, comprit dès le début la poésie de la civilisation industrielle américaine, tout en détestant la plupart du temps ce qu'elle produisait. Le résultat fut une sorte de schizophrénie artistique (le cas sans doute le plus attirant de schizophrénie qu'on connaisse) : Wright semble obéir tantôt à la logique de la standardisation et tantôt à une haine farouche du produit auquel aboutit cette standardisation. Alors qu'il a fait œuvre de pionnier en adoptant, dans les plans de ses constructions, un module invariable, il demeure un des rares architectes d'aujourd'hui, partisans de « l'ornement organique » qui rappelle étrangement le mouvement des « Arts décoratifs » au XIXe siècle. Wright s'est fait le propagateur du « fonctionnalisme » prôné par Louis Sullivan mais, en même temps, il proteste tous les jours contre ceux qui interprètent les principes de Sullivan et encouragent la production en masse de demeures-abris, faites d'éléments standardisés et préfabriqués en usines. La difficulté pour Wright vient, je crois, du fait qu'il a gagné presque toutes ses batailles ; il est très déconcertant pour un radical d'être en définitive accepté.

Les artistes américains plus jeunes ne se sont jamais tant heurté à ce problème. Quand Charles Eames dessina son premier fauteuil de contreplaqué moulé, en collaboration avec Eero Saarinen, on le prit à peine pour un révolutionnaire : personne ne tenait à ce qu'on le laissât mourir de faim ; au contraire on lui donna une récompense importante et on exposa ses œuvres au Musée d'Art Moderne. Si Eames eut jamais l'impression que son devoir d'artiste était de rester en dehors de la société, et de la canarder d'une position avantageuse, il se débarrassa bien vite de ce sentiment. Et il en fut de même des autres décorateurs de sa génération. Les passions contradictoires qui caractérisent l'œuvre d'hommes comme Frank Lloyd Wright semblent maintenant tout à fait dépassées. Et en triomphant de tels conflits, les jeunes artistes américains ont fait mieux que de produire quelques fauteuils ou des lampes en plastique. Ma conviction est qu'ils ont réussi à libérer *tout* l'art américain de quelques-unes des inhibitions périmées du passé. Car la rupture avec l'art révolté fut essentiellement l'œuvre, *non* des peintres et des sculpteurs, mais des décorateurs et des architectes. Ce sont eux qui, les premiers, ont exprimé l'expérience de l'espace en mouvement, ce sont eux qui ont accepté les nouveaux outils de la civilisation américaine et les ont employés à produire des œuvres d'art; ce sont eux qui ont travaillé avec ces nouveaux matériaux fabuleux qui sortaient des laboratoires.

Bref, ce sont eux qui, les premiers, ont accepté avec conscience et courage leur époque et leur culture propres avec tous les problèmes que cela posait. Et, ce faisant, ils ont peut-être bien donné à l'art un regain de vie.

P. B.



Maison de verre construite à New Canaan, Connecticut, par Philip C. Johnson, en 1949.

Si vous voulez en savoir davantage

Le « style » américain n'a guère été étudié jusqu'à présent en Europe. Les revues spécialisées, comme Domus *en Italie et* Architectural Forum *aux Etats-Unis, ont consacré des études et des monographies aux différents architectes et décorateurs que nous citons.*

Une vue du Centre technique de la General Motors construit à Détroit par Eero Saarinen.

On les oublie, on a tort

PAR MANUEL GASSER

Une exposition réunit actuellement à Zurich des tableaux peu connus découverts dans les musées et les grandes collections privées du monde entier



L'idée d'une chasse aux «chefs-d'œuvre inconnus» qui nous occupe maintenant depuis plus de deux ans, mon ami le critique d'art zurichois Hans Naef et moi, nous vint devant la *Pietà* de Bartolomeo Bonascia à la Galerie de Modène. Nous nous trouvions là en présence d'un authentique chef-d'œuvre du Quattrocento qui avait toutes les chances de rester à jamais ignoré du grand public. On ne connaît, en effet, avec certitude, que cette seule toile de Bonascia auquel on ne consacrera vraisemblablement jamais de monographie.

Or, nous nous disions qu'il devait exister beaucoup de tableaux de ce genre, des œuvres d'artistes peu connus, sinon inconnus et disséminés à droite et à gauche, et qu'il serait peut-être fort excitant de partir à leur découverte et de les rassembler dans un musée imaginaire ou, pourquoi pas ? dans une exposition qui aurait lieu pour de bon.

Nous eûmes la chance de gagner à notre projet le directeur du Kunsthaus de Zurich, René Wehrli, qui décida de consacrer une exposition au thème du chef-d'œuvre inconnu.

Alors commença la chasse systématique. Du même coup commencèrent aussi nos difficultés. Et d'abord les difficultés d'une formule de base. Nous fûmes très vite d'accord pour renoncer *a priori* aux œuvres inconnues de maîtres connus et pour nous en tenir aux anonymes et à des noms peu familiers aux profanes. Nous convînmes aussi de ce qui avait droit à l'appellation de chef-d'œuvre : un tableau unique en son genre, d'une évidence spécifique, et qui, du point de vue de la «belle peinture», satisferait aux exigences les plus sévères. Mais qu'est-ce qui pouvait passer pour « inconnu » — tant en ce qui concernait les maîtres que les œuvres elles-mêmes ?



George Stubbs: Singe. *70×56 centimètres. 1798. Walker Art Gallery, Liverpool.*

Nous fûmes bientôt obligés d'admettre qu'il n'existait pas, au sens strict du terme, de « chef-d'œuvre inconnu ». Du moment qu'un tableau a quelque valeur, on trouve toujours un certain milieu ou un certain endroit où il est déjà apprécié. Aussi étions-nous tentés de remplacer le mot « inconnu » par « méconnu ». Mais cela ne nous avançait guère plus. Car, pour autant qu'il s'agisse vraiment d'un chef-d'œuvre, on peut être sûr que son propriétaire ou son conservateur l'estime toujours à sa juste valeur. Le cas de l'œuvre extraordinaire, reproduite ici, *La Descente à la Cave*, de Jean Gourmont, qui n'était plus visible depuis des années et se trouvait dans un dépôt, constitue une exception. (voir page 27.)

Dans beaucoup de cas, nous pûmes aussi constater qu'un tableau, même ignoré des connaisseurs, jouissait d'une grande popularité à l'endroit où il se trouvait. Tel est le cas du tableau de Sir Henry Raeburn représentant le R.P. Walker en train de patiner. En dehors de sa patrie, on peut présenter ce ravissant portrait à des douzaines d'experts, avant d'en trouver un seul qui le connaisse. En Ecosse, par contre, il est plus connu que *La Joconde*, et les cartes postales en couleurs que vend la National Gallery of Scotland sont presque toujours épuisées.

Nous décidâmes de ne pas y regarder de si près, mais d'être d'autant plus intransigeants quant à la qualité.

Et c'est ainsi que commença cette chasse à l'inconnu qui nous conduisit à travers les musées et les collections privées de neuf pays : la France, l'Italie, l'Allemagne, l'Autriche, la Grande-Bretagne, la Belgique, la Hollande, le Danemark et la Suisse. Des amis se chargèrent de prospecter pour nous aux U.S.A.

Il nous fallait avant tout acquérir une nouvelle technique pour la visite des musées. Si le visiteur habituel recherche d'abord les tableaux marqués d'une étoile dans le guide touristique, nous, par contre, nous n'accordions dorénavant qu'un

George Tirrell: Vue de la ville et de la rivière Sacramento. *68×121,5 cm. Vers 1855. Coll. Maxim Karolik. Newport (Rhode Island).*

regard furtif aux gloires établies et nous négligions les grandes salles pour courir les salles secondaires réservées aux petits maîtres régionaux.

Nous nous occupions aussi avec l'amour le plus attentif des œuvres des époques de où l'on trouve une série de « chefs-d'œuvre inconnus » qui résistent aux plus rigoureux critères.

Mais on peut aussi se tromper. A Crémone, par exemple, il existe une collection de tableaux qui remplit plus de vingt dans le temps, par contre, est fort révélateur.

Précisons que notre exposition est limitée aux cinq siècles qui séparent l'avènement du réalisme chez Van Eyck de l'impressionnisme naissant. Lorsqu'il fallut



Joseph-August Knif : Le Lac d'Albano. *43×59 cm. Musée de Hambourg.*

décadence qu'on rejette d'ordinaire avec dédain. Car nous avions constaté que les grandes époques, telles les six premières décades du XVIIe siècle hollandais, donnaient un renom mondial à des peintres de deuxième et troisième rang alors que les amateurs et le public ont tendance à se montrer sceptiques vis-à-vis d'œuvres remarquables, peintes ultérieurement.

A la longue, nous devînmes rusés comme des chasseurs qui, d'expérience et d'instinct, savent estimer d'avance le rendement d'un district. C'est ainsi que nous comprîmes bien vite le profit relativement maigre que nous pouvions tirer des grandes collections. En effet, un emplacement consacré contribue pour une grande part à la célébrité d'un tableau. C'est ainsi que le Bonascia dont nous parlions plus haut, exposé à Paris ou à Londres, jouirait depuis longtemps d'une réputation mondiale ; ce n'est qu'à son isolement que nous devons de pouvoir le compter parmi les « inconnus ».

En théorie, les musées de province constituent donc d'excellents terrains de chasse. Et il arrive qu'on puisse le vérifier dans la pratique comme dans la petite Académie Carrara à Bergame, par exemple, grandes salles. On pouvait espérer y faire ample moisson. Mais après une heure de laborieuses recherches, il fallait bien convenir que parmi ces innombrables croûtes il n'y avait pas un seul bon tableau. Quant à un chef-d'œuvre, il ne fallait pas y songer.

Les musées et les collections privées qui se trouvent à l'écart des grandes voies de pèlerinage artistique, renferment naturellement bien des richesses. Tel est le cas, par exemple, de Vienne, Copenhague et Naples. Mais c'est surtout l'Angleterre et l'Ecosse qui font le bonheur du chasseur. Et cela se comprend. Car ces pays ont collectionné depuis le XVIIIe siècle, avec goût et ferveur, les trésors d'art du continent. Enfin n'oublions pas qu'on se soucie étonnamment peu de peinture anglaise de ce côté-ci de la Manche. Et ce ne furent pas seulement les collections universellement célèbres de Londres et d'Edimbourg qui se révélèrent de véritables mines de trésors, mais aussi les musées de province.

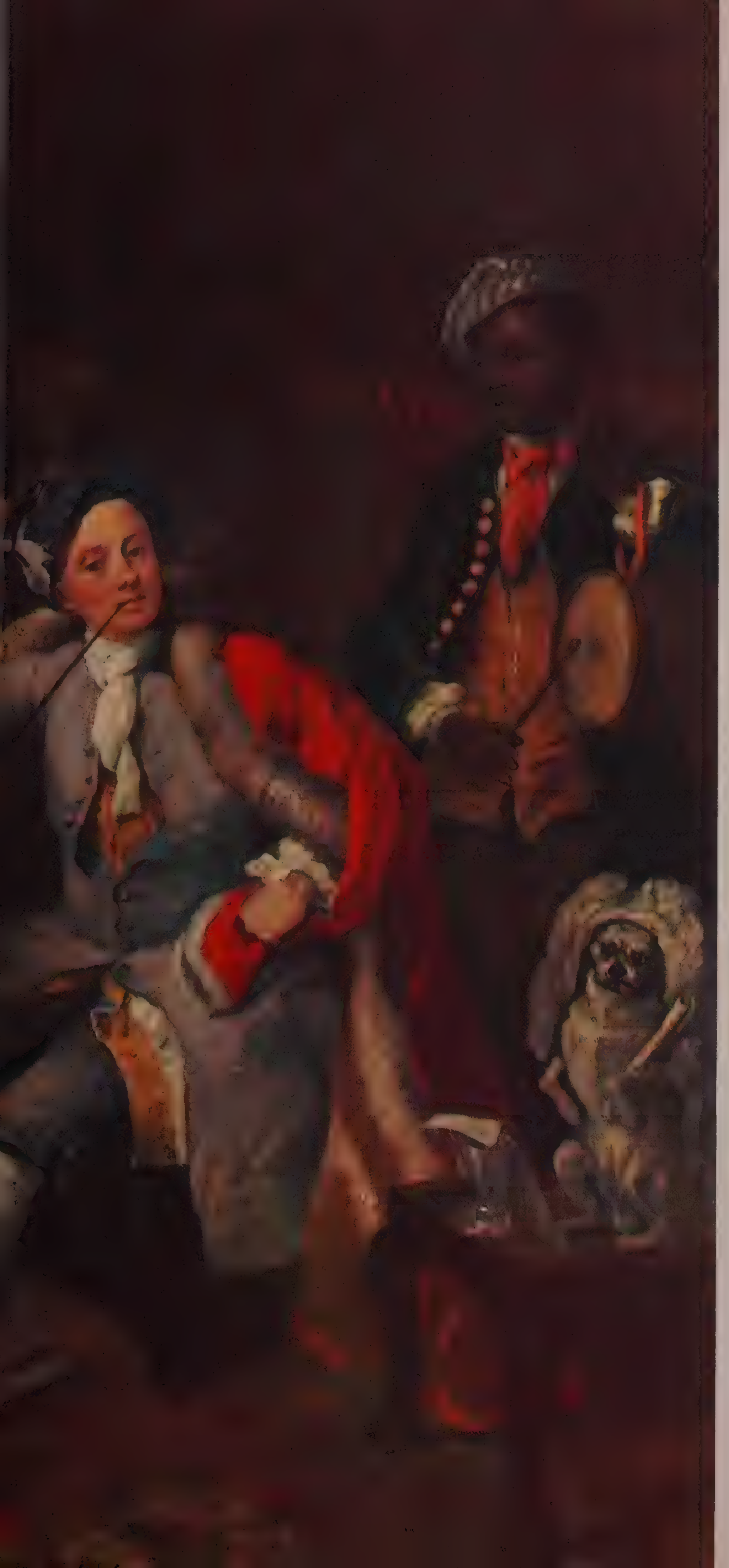
Il est probable que la dispersion des « chefs-d'œuvre inconnus » dans les musées d'Europe demeure en grande partie un effet du hasard, mais leur échelonnement dénombrer notre butin selon un ordre chronologique, nous pûmes constater que c'était le siècle le plus éloigné de nous, c'est-à-dire le XVe, qui s'avérait le moins riche en « découvertes ». Quasiment tout ce qui nous est parvenu fait depuis longtemps partie de l'héritage culturel d'un très vaste public. Quelques Italiens, qu'on retrouvait le plus souvent loin de leur pays d'origine, quelques Allemands et Autrichiens pratiquement inconnus hors des limites étroites de leur patrie : tel était le maigre mais fascinant butin de cette époque.

Quant à la première moitié du XVIe siècle, elle a été, elle aussi, si minutieusement explorée que maint tableau s'y trouve promu au rang de chef-d'œuvre, alors même qu'il ne le mérite d'aucune façon. Découvrir des œuvres valables de cette époque ne doit pas être chose facile. Mais le maniérisme, par contre, offre un terrain de chasse surprenant où les trouvailles foisonnent, et ceci bien que cette époque ait connu depuis ces dernières années un engouement tout particulier. Les maîtres au génie original y abondent au point que même une série de grandes expositions n'en épuiserait pas la richesse.



Jean Gourmont : La Descente à la cave. *56 × 55 cm. 1737. Städelsches Institut, Francfort-sur-le-Main.*





Et le « savoir-faire » était alors chose si naturelle que la qualité picturale, elle non plus, ne pose pratiquement aucun problème.

Le XVIIe siècle, exploré en principe jusque dans ses derniers recoins, est riche en génies singuliers. Je nommerai seulement J.H. Schönfeld. Il existe de lui, au Kunsthistorisches Museum de Vienne, un tableau intitulé : *Gédéon fait boire son armée dans le Jourdain* — un vrai miracle de poésie picturale.

Mais — en nous tenant à notre optique du chef-d'œuvre inconnu — le XVIIe siècle est pauvre en comparaison du XVIIIe. La raison en est bien simple : les amateurs d'art se font de ce siècle une idée trop étroite et trop limitée. Ils ne voient que la grande lignée de peintres français qui va de Watteau à Fragonard en passant par Chardin pour aboutir à David, et la lignée italienne qui comprend Piazzetta et Tiepolo, Canaletto et Guardi. Auxquels s'ajoute Goya, puissant et solitaire. Mais tout ceci leur fait perdre de vue que l'Angleterre a connu, elle aussi, à cette époque, le triomphe de ses peintres, celui de ses célèbres portraitistes, les Gainsborough, Reynolds et Romney, et aussi celui de cette force de la nature qu'était l'incomparable William Hogarth, (au Musée de la Marine à Greenwich nous découvrîmes une de ses œuvres les plus charmantes et pratiquement ignorée même des Anglais — voir ci-contre). Trop peu d'amateurs ont entendu parler, hors de l'Angleterre, de l'étonnant animalier Stubbs ou du paysagiste William Hodges, qui accompagna le capitaine Cook dans son voyage autour du monde.

Et qui donc songe, quand on énumère les titres de gloire du XVIIIe siècle, aux puissantes et violentes natures mortes des Espagnols et des Napolitains et aux maîtres, quasiment ignorés, du Baroque autrichien ?

Le XIXe siècle aussi a largement dépassé nos prévisions. En ce qui concerne la seconde moitié, il n'est pas jusqu'au moindre talent qui ne soit évidemment connu depuis longtemps, et souvent bien au-delà de ses mérites. Aussi avons-nous finalement éliminé tous les tableaux postérieurs au triomphe de l'impressionnisme. Mais qu'elles sont étonnantes, ces cinquante premières années ! Exception faite d'Ingres et de Delacroix, on ne connaît généralement de cette époque que ce qui annonce l'impressionnisme : les Anglais Constable et Bonington, et les Français dont les efforts s'exerçaient dans le même sens. Or, et même abstraction faite des maîtres romantiques allemands, il existe en Allemagne et en Autriche, au Danemark et en Suisse, voire en Italie, un nombre surprenant de peintres qui ont produit des chefs-d'œuvre, dans la mesure où l'on entend par là : pureté et profondeur du sentiment, originalité plastique, maîtrise subtile et consommée de la technique.

Ces écoles, qui florissaient alors un peu partout en Europe, n'avaient qu'un seul inconvénient : cet art devait aboutir à une peinture qu'on rejette aujourd'hui non sans raison, la peinture de genre. Mais il n'est pas juste d'en rendre responsable des artistes qui ne sont pour rien dans une peinture épigonale. *(Suite à la page 49.)*

William Hogarth : Lord George Graham dans sa cabine. *71×89 centimètres. Musée de la Marine, Greenwich.*



Francis Picabia : Udnie — La Jeune fille américaine *ou* La Danse. *300 × 300 cm. 1913. Musée d'Art moderne, Paris.*

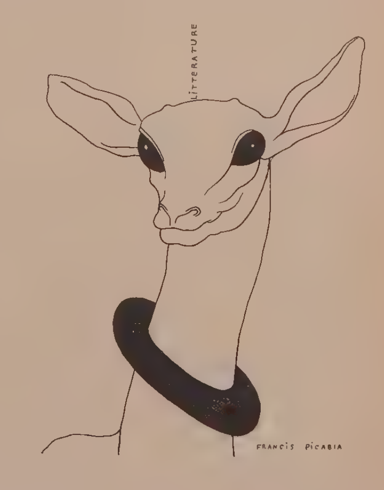
Picabia, l'inventeur

Gabrielle Buffet, qui fut la femme de l'artiste, raconte comment il abandonna une carrière de peintre académique pour devenir un des meneurs de jeu du mouvement moderne

Il est né à Paris, le 19 janvier 1879, de père cubain, descendant d'une vieille famille de noblesse espagnole, et d'une mère française, Marie Davanne, issue de bonne bourgeoisie française, parisienne, aisée et prudente. Il n'avait que cinq ans lorsqu'elle mourut de tuberculose après une longue période de maladie. Son enfance très choyée, surveillée par des servantes dévouées, s'écoulera entre son père, consul de Cuba, son oncle, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, collectionneur de peintures de Ziem et de Roybet, et de toutes les niaiseries de l'art officiel de l'époque, et son grand-père Alphonse Davanne qui centralise la fortune familiale et consacre ses loisirs et ses revenus en recherches scientifiques et en voyages ; il est l'ami de Daguerre et fait avec lui des expériences de chimie et de photographie pour lesquelles il a aménagé un atelier au dernier étage de l'un de ses immeubles, 82, rue des Petits-Champs, devenue depuis la rue Danièle Casanova (c'est là que Picabia a passé les dernières années de sa vie). Cet homme intelligent et de grand caractère aura sans doute plus tard une influence inattendue, par ses travaux même, sur l'évolution artistique future de son petit-fils. Lorsque Picabia commencera de faire de la peinture, Alphonse Davanne, qui prévoit le développement considérable de la photographie et du cinéma et les envisage comme une concurrence irrémédiable à la peinture, cherche à l'en dissuader. Ils en discuteront souvent ; nul doute que ces discussions aient agi à retardement sur les conceptions futures du jeune homme et provoqué dès le début de sa carrière la germination secrète de ce postulat : une peinture vivant d'elle-même, sans sujet ni représentation objective ; échappant par cela même à l'automatisme photographique. On peut dire que chez lui le talent est vraiment inné. Tout enfant il crayonne sans cesse et y trouve le seul dérivatif à l'ennui nostalgique de sa prime jeunesse. C'est une source qui coule sans effort, un réflexe de sa main et de son œil. Le collège ne lui réussit guère ; il est réfractaire à tout ce qui est livresque et le sera toute sa vie. Il s'est toujours refusé à ce qu'on appelle la culture, mais c'est dans la vie même qu'il puise ses connaissances, et c'est par une sorte de divination qu'il prend contact avec l'évolution des sciences et des idées.

Il a 16 ans quand son père imagine secrètement de présenter une de ses toiles, un paysage du Midi, au Jury du Salon des Artistes français. La toile est reçue, obtient une mention, ce dont toute la famille est fort étonnée, à commencer par l'auteur. Ce succès l'incite à travailler sérieusement. Il entre aux Arts Décoratifs, fréquente l'atelier Cormon, obtient des diplômes sans effort. A 18 ans, il rencontre sa première aventure féminine importante. C'est la maîtresse d'un journaliste fort en vogue à l'époque. Il l'enlève et part en Suisse pour échapper autant à son rival qu'à la colère de sa famille. On lui coupe les vivres et, pour gagner sa vie, il peint de petits paysages sur les galets du Lac, expérience qu'il citait toujours avec orgueil quand on lui reprochait ses origines bourgeoises. Sa compagne le pousse au travail, développe chez lui l'ambition d'une brillante carrière ; une rencontre avec les fils de Pissarro va le mettre en contact avec le grand maître de l'impressionnisme et le diriger vers une formule de peinture post-impressionniste qui lui vaudra dix ans d'un succès extraordinaire (de 1898 à 1908). Dès 1900 on parle de lui comme d'un artiste d'avenir, il expose régulièrement aux Salons officiels, fait des expositions particulières à Paris et à l'étranger, a des contacts avantageux avec des marchands de tableaux, vend toutes ses toiles, achète une voiture automobile et revient dans sa famille non en enfant prodigue mais en héros.

La période impressionniste représente peut-être un millier de toiles importantes. Picabia préparait ses premières expositions avec amour et enthousiasme; il se rappelait parfois avec une certaine nostalgie cette heureuse époque. Mais les contrats signés



Ci-dessus, dessin de Picabia pour une couverture de la revue Littérature, *fondée en 1918 et dirigée par André Breton. Dans le titre :* Américaine, *ornement de page paru dans le numéro 6 de « 391 » publié par Picabia à New York, en juillet 1917.*



Dessin de Picabia pour Littérature.
Coll. André Breton.

avec son marchand Danton ne devaient pas tarder à lui peser. Bientôt, il ne pourra plus se soumettre à la routine des paysages à succès.

Alors que tout semble lui réussir, il traverse une période de grande dépression, de maturation, de réflexion solitaire et profonde. Il ressent, avec la violence habituelle de ses réactions, le séïsme spirituel qui ébranle les vieilles bases du monde. Peut-être s'en est-il fallu de peu à cette époque, que je situe vers 1907, qu'il ne quitte à tout jamais la peinture devenue pour lui un travail absurde.

Mais le flux créateur qu'il porte en lui n'a rien perdu de ses exigences. Sans doute, le souvenir mûri des discussions de Picabia avec son grand-père A. Davanne a-t-il inconsciemment joué à ce moment. « Tu peux photographier un paysage, lui disait-il, mais non pas les formes que j'ai dans la tête», et ces formes le hantent à un tel point que, brutalement, il va secouer son joug, se débarrasser à la fois de ses amateurs, de ses marchands et de ses succès, et après les appréciations laudatives des journaux et critiques d'art, il fera l'expérience des éreintements, de la solitude et de l'animosité générale.

C'est à ce moment que nous nous sommes rencontrés. Nous sommes en septembre 1908. Je revenais alors de temps à autre, de Berlin où je faisais mes études, à Versailles pour passer quelques jours auprès de ma mère. C'est pendant l'une de ces courtes visites que j'eus la surprise de voir un jour mon frère arriver dans une automobile conduite par un ami inconnu qu'il nous présenta : Francis Picabia !



Beatrice Wood, Francis Picabia et Marcel Duchamp à New York, en 1913, au moment de l'Armory Show. Collection Olga Picabia.

Je connaissais Picabia de réputation et savais qu'il était un personnage important dans les milieux artistiques. Il avait fait une exposition retentissante à Berlin où on en parlait comme d'un maître. Mon frère était aussi un peintre de talent. Il travaillait sur nature à Moret-sur-Loing où habitait Picabia ; ils avaient lié connaissance « sur le motif » et étaient devenus de bons amis. C'est ainsi que, profitant de la voiture de Picabia qui se rendait à Paris, il venait déjeuner à Versailles avec nous. Mais une panne les avait longuement retardés ; il était fort tard et ma mère pria Picabia de partager notre repas. L'on me questionna sur les expositions de Berlin, et j'osai avouer mon ignorance, mon incompétence, en matière de peinture.

Plus tard, comme nos visiteurs repartaient sur Paris où j'avais moi-même à faire, on proposa de m'emmener, et à peine partis il y eut une nouvelle panne qui nous immobilisa dans un garage. Je m'étais assise, résignée, sur un tas de vieux pneumatiques, lorsque Picabia, s'approchant, m'entreprit de nouveau sur la question peinture, me déclarant qu'elle l'ennuyait certainement encore plus que moi, et que s'il n'était tenu par ses engagements de faire prochainement une exposition, il ne peindrait plus ... tout au moins de cette manière, « car, ajouta-t-il, il y a une autre peinture », et voyant que ses paroles m'intriguaient, il se lança dans une évocation éloquente d'une peinture vivant d'elle-même hors de toute reproduction objective. «Mais alors, que peint-on ?» demandai-je. — « Des formes et des couleurs délivrées de leurs attributions sensorielles ; une peinture située dans l'invention pure qui recrée le monde des formes suivant son propre désir et sa propre imagination ».

Cette conversation commencée dans un garage s'est poursuivie pendant des jours... des mois, je puis dire jusqu'à sa mort, malgré les séparations, les ruptures de contact et d'idées.

Il parle infatigablement de cet art nouveau encore en puissance dans son cerveau, cherchant à le préciser pour lui-même autant que pour ses interlocuteurs, les entraînant dans son univers de visionnaire inspiré, avec une puissance poétique dont il n'a pas conscience, mais il exhale aussi de cette manière le fond tragique de sa pensée, son animosité irréductible envers les lois morales, sociales, artistiques, religieuses surtout, qui lui inspirent une éloquence blasphématoire et... magnifique. Souvent il dessine tout en parlant, et ce sont des formes effrayantes qui naissent automatiquement sous son crayon ; des monstres érotiques, des êtres mi-hommes mi-bêtes, tout un univers hallucinant qu'il porte en lui, d'où sortiront plus tard les peintures de monstres post-Dada des années d'après-guerre. De cette époque, il existe encore à ma connaissance des dessins faits avec des crayons de couleurs, des paysages du Midi, une nature morte dont j'ai perdu la trace, considérée comme la première peinture vraiment abstraite — et reproduite comme telle dans un numéro des « Cahiers d'Art » — qu'il a dénommée (plus tard, je pense) « caoutchouc ».

Nous nous sommes mariés en janvier 1909. Ensuite, il y eut la dernière exposition de Picabia à la galerie Georges Petit, dont il n'avait pu se dégager, puis une vente massive de toutes ses œuvres, réponse de Danton à la cessation de contrat qu'il avait sollicitée, et ce fut la rupture définitive avec l'impressionnisme.

Au mois d'avril, nous allâmes à Séville pour la Féria. Voyage magnifique, qui était pour moi le premier contact avec la vie espagnole. Reçus chez les cousins Abreu y Picabia, on ne me ménage ni les



Gabrielle Buffet et Picabia photographiés en 1917 dans leur Mercer. Coll. Olga Picabia.

courses de taureaux sensationnelles ni les chants et les danses des flamencos ni les spectacles envoûtants des processions nocturnes de Pâques. Puis nous fîmes un séjour dans la Sierra Moréna, où Pépé, l'un des cousins, possédait une hacienda, tache blanche, d'un blanc inexorable, au sommet d'une colline recouverte jusqu'à mi-pente par la masse sombre des chênes-lièges. Il nous fallut une journée de montée à dos de mulets pour l'atteindre. En cours de route, nous fûmes intrigués par un bruit lointain de castagnettes qui s'expliqua et nous ravit quand nous découvrîmes une



PRENEZ GARDE ... PEINTURE

Prenez garde à la peinture. *93 × 74 cm.* Vers *1916*.

petite fille de 10 à 12 ans qui dansait pour elle toute seule au bord d'un ruisseau en surveillant de loin son troupeau de petits cochons noirs. Je note ces détails de notre séjour en Espagne (dont le souvenir n'est précieux que pour moi seule) parce qu'ils ont pendant longtemps servi de thème à des compositions, cependant parfaitement abstraites, de Picabia, lorsque nous fûmes de retour à Paris. Il y eut une série de processions dont l'une a été exposée en Allemagne ; une autre, datée de 1912, est un des tableaux importants de la peinture moderne (voir page 35).

Il y eut plusieurs versions de *La Source* et de *La Danse à la Source*, dont deux de très grand format ont été exposées au Salon d'Automne en 1911, puis à New York, à l'Armory Show, en 1913.

L'exposition de New York à l'Armory fut pour nous l'occasion en janvier ou en février 1913 de notre premier voyage aux Etats-Unis. Partis pour quinze jours, nous y sommes restés près de six mois. Cette exposition se fit dans l'énorme caserne (Armory) de la 67e Rue, dans des conditions vraiment grandioses. Le nombre de peintres représentés et d'œuvres exposées dépassait tout ce qui avait été fait jusqu'alors dans le monde (terme qui, pour une fois, n'est pas une image amplifiée). La vieille Europe avait déversé sur le Nouveau Monde un flot d'œuvres foudroyantes et incompréhensibles pour la majorité du public compact qui se pressait à l'Armory. Rien de plus sympathique, d'ailleurs, que l'effort du public américain pour s'adapter à la vision nouvelle, au point de vue de l'Art européen, dont il confondait toutes les tendances dans l'appellation unique du Futurisme.



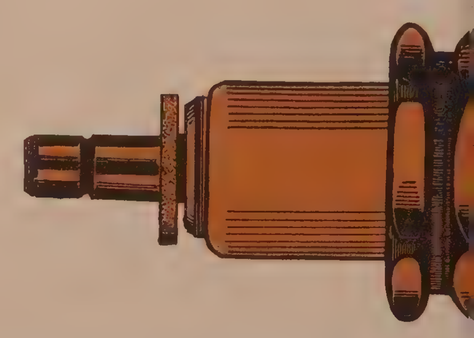
Catch as catch can. *100 × 80,5 cm. 1913. Coll. Arensberg, Musée de Philadelphie.*

Aller en Amérique était à cette date encore faire un voyage de découverte plein de surprises. Les aspects de la ville, de la rue, de la publicité lumineuse inconnue chez nous, et l'architecture souvent grandiose, tel le pont de fer et d'acier de la 59e Rue, pouvaient encore en 1913 étonner les Européens et ils nous apportèrent des impressions vraiment neuves. Les relations humaines n'étaient pas moins imprévues, absolument démunies de toutes les traditions de culture et de civilités de la Vieille Europe, presque brutales mais simples et cordiales, ce qui n'était point fait pour nous déplaire. Picabia n'en fut pas moins enchanté de rencontrer dans le grand photographe Alfred Stieglitz, et dans son groupe du « 291 », des hommes intelligents, doués et parfaitement au courant de la vie intellectuelle d'Europe, qui l'accueillirent avec toute l'admiration, le respect et la gentillesse qu'il pouvait désirer.

Les Yeux chauds. *Hommage à Frantz Jourdain. Ci-dessous, André Breton photographié lors d'une manifestation Dada à Paris en 1920 ; il tient une affiche peinte par Picabia.*

291 était une petite suite (suivant l'expression anglaise qui signifie appartement) de fort modeste allure, située au 3e étage, 5e Avenue à New-York. Alfred Stieglitz y avait aménagé son laboratoire de photographie et plusieurs pièces où il montrait, à côté de ses propres œuvres, quelques tableaux de peintres modernes qu'il commentait pour ses amis, curieux autant que lui-même de toutes les manifestations de l'art et de la pensée. Ses photographies, remarquables spécimens (surtout si l'on tient compte de l'époque déjà lointaine — 1901) de ce que peut tirer d'un objectif un homme habile à en contrôler et à en diriger l'automatisme, mettaient l'art des peintres en face d'un problème nouveau et d'une concurrence mystérieuse. Stieglitz publiait également, sous le nom de «Camera-Work», une revue somptueuse où paraissaient ses œuvres et celles de ses disciples ; les reproductions des œuvres exposées chez lui, des articles importants et sérieux sur les thèmes favoris que lui-même, cheveux blancs rejetés en arrière dans un beau désordre, l'œil sombre et intense derrière ou par-dessus ses lunettes, professait de vive voix dans sa petite galerie : thèmes fort anarchiques pour l'heure, contre le capitalisme, le succès facile, l'argent corrupteur de volontés. Le 291, 5e Avenue, acquit rapidement la réputation d'être un laboratoire d'idées autant et plus même qu'un laboratoire de photographies et se créa, comme tel, une notoriété qui fit que bientôt ce chiffre de 291 symbolisa un mouvement d'avant-garde avant de désigner l'adresse de ses militants. Cette appellation chiffrée fit fortune et s'étendit même au « Camera-Work », qui parut dès 1912 sans autre titre que « 291 ».

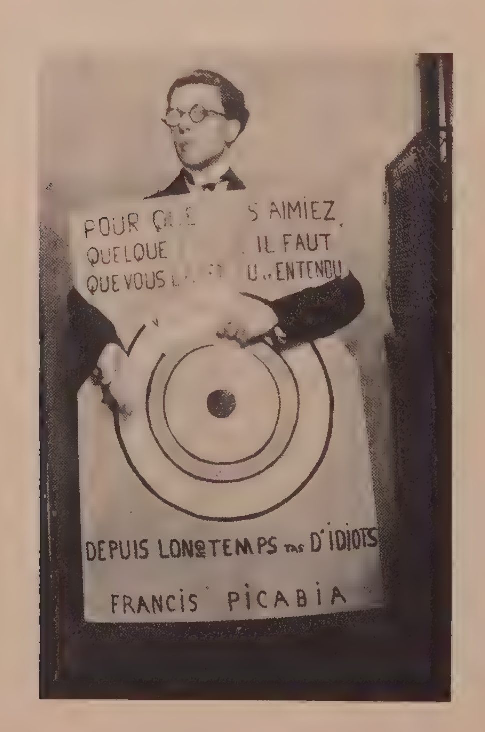
Les remous d'intérêt, de révolte, d'émoi, de curiosité, suscités par l'Armory Show ne cessèrent point, même lorsque l'exposition eut fermé ses portes. « 291 » ne pouvait se



Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité. *Dessin mécanique.*

désintéresser d'une telle aventure, et le numéro d'avril 1913 avait reproduit les tableaux les plus commentés, *Le Nu descendant un Escalier*, de Marcel Duchamp, et *Les Danses à la Source*, de Picabia.

Cette ambiance vivifiante ne devait pas tarder à manifester ses effets, c'est-à-dire un irrésistible désir de peindre. Picabia revint un jour à l'hôtel Brevoort où nous



habitions avec l'outillage nécessaire à son travail, organisa une installation de fortune et les murs se couvrirent bientôt d'une série d'aquarelles de grandes dimensions qui recréaient aussi un climat inconnu par la richesse de leurs inventions et l'éloquence plastique de leurs « abstractions ». Ces œuvres ont été exposées à la galerie « 291 » avant que nous quittions New York.

Cette veine de production ne se ralentit pas quand nous fûmes de retour à Paris. Il se mit de suite au travail, fit venir des toiles de trois mètres sur trois, qui furent couvertes avec une rapidité et une fièvre inimaginables. Il travaillait nuit et jour, ne mangeait pas : on lui annonça un jour par téléphone que je venais de mettre au monde une petite fille (notre troisième enfant). Revenant le soir à Saint-Cloud où je m'étais installée pour attendre cet événement, il l'avait oublié et s'étonna de me voir couchée. « Non seulement couchée, mais accouchée », lui dis-je, enchantée de mon jeu de mots.

Ces grandes toiles sont *Udnie* et *Edtaonisl*. Exposées au Salon d'Automne de 1913, elles ont soulevé des tempêtes de protestations et d'admiration. Guillaume Apollinaire les a reproduites en couleurs dans un numéro des Soirées de Paris consacré à Picabia. Puis la guerre survint, elles furent roulées et... oubliées.

Jusqu'au jour où Marcel Duchamp, en 1947 ou 48, puis André Breton, qui tous les deux s'en souvenaient, s'enquirent de leur existence. Je réussis à persuader Picabia de les rechercher : *Udnie* était chez un marchand, et *Edtaonisl* toujours roulée sous un monceau d'autres toiles, dans un coin de son atelier, mais par miracle en bon état. J'habitais un atelier assez grand pour les recevoir, et c'est chez moi qu'elles ont été remontées et nettoyées par Picabia lui-même. J'ai infiniment regretté qu'elles soient séparées pour prendre leur place définitive, l'une, *Udnie*, au Musée d'Art Moderne de Paris, l'autre à l'Art Institute de Chicago, car elles se complètent presque essentiellement.

Ces œuvres relatent dans un impressionnant langage plastique la rencontre, sur le transatlantique qui nous emmenait à New York, avec la danseuse Napierkowska, et avec un père dominicain, qui avaient beaucoup frappé Picabia. Leur titre est d'ailleurs *Udnie*, danseuse étoile sur un transatlantique (voir page 30), et *Edtaonisl*, ecclésiastique (voir ci-dessus) ; les noms eux-mêmes sont de l'invention de Picabia. Il termina ensuite la troisième grande toile de cette série commencée (je crois en 1912) et lui donna comme titre : *Je revois en souvenir ma chère Udnie* (voir page 46). *(Suite en page 47.)*

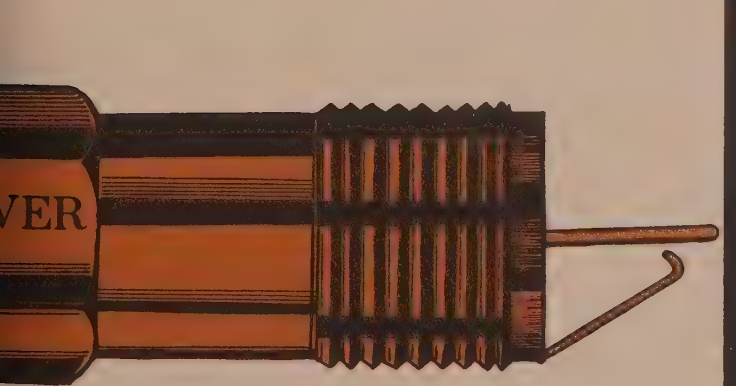
La Procession à Séville. *120×120 cm. 1912. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.*



Edtaonisl. *228×227,5 cm. 1913. Art Institute, Chicago.*



Chanson nègre. *1913. Metropolitan Museum, N. Y.*



Optophone. *Aquarelle. 72 × 60 cm. 1922-24. Collection Henri-Pierre Roché, Paris.* ▼



Jean-Paul Riopelle

PAR PIERRE SCHNEIDER

Le souvenir des forêts canadiennes marque les toiles abstraites du jeune peintre

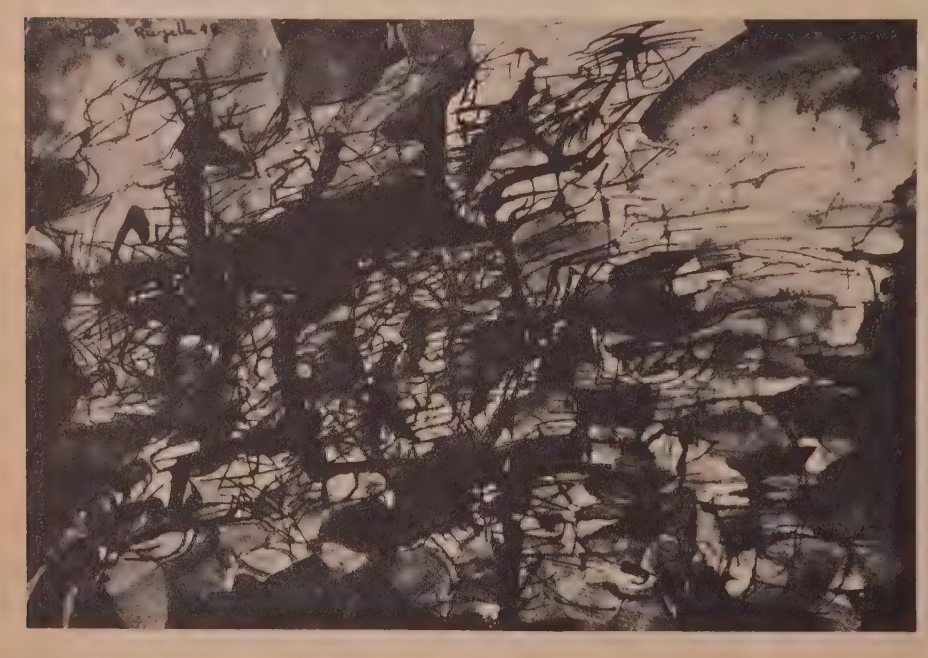
Riopelle est une force de la nature. Plus exactement, la force de la nature l'habite. Né à Montréal, au Canada, en 1923, il est marqué au sceau d'un continent où tout est vaste comme la mer : blés, neiges et surtout la forêt, sève monumentale, sauvage et suave. En chacun de nous, la nature a déposé une parcelle de son être, qui tressaille parfois, à son appel, sans que nous sachions pourquoi, comme les chiens s'agitent et tirent, certaines nuits, sur leurs chaînes à l'appel de leurs frères en liberté. Mais si, chez la plupart d'entre nous, l'exaltation tombe vite, la sollicitation subie par Riopelle est exigeante, et puissant l'écho qu'elle éveille en lui. Ces grands rythmes mystérieux, ce tourbillon de violences, il faut qu'il les rejoigne à tout prix, s'il veut échapper à l'indéfinissable angoisse qui l'étreint. Il est une force de la nature, mais discordante : la peinture a pour tâche de rétablir l'accord faussé. Et Riopelle s'y prend comme le faisaient, il y a peu d'années encore, les tribus indiennes de l'ouest de son pays : il dépense ses forces sans compter, afin que le monde les lui rende au centuple. Il jette toutes ses réserves sur l'ardent bûcher de la fête. Mais il se livre à bride abattue non par besoin de s'exalter lui-même — c'est en quoi il se distingue des expressionnistes, et particulièrement de certains expressionnistes-abstraits américains auxquels on a pu le comparer — mais par besoin de rejoindre l'harmonie cosmique, de retouver la nature.

Retrouver la nature en peignant : pour Riopelle, encore presqu'un enfant, cela signifie, comme pour les artistes qui le précédèrent, peindre la nature — faire des paysages. On ne cherche à regagner le paradis que lorsqu'on est sûr de l'avoir perdu : ce n'est que quand l'homme s'est exilé dans ses villes qu'il décrit la campagne.

Donc, Riopelle peint des paysages, le plus souvent sur le motif. Ses instruments ? Les conventions académiques qu'il assimile soigneusement à l'école.

Assez vite, pourtant, ces conventions, dont se satisfaisaient un Corot ou un Courbet, ne le contentent plus. La raison en est peut-être que chez eux, artistes français, le divorce entre nature et conventions picturales, entre la ville et la campagne, était moins prononcé. Celle-ci, depuis tant de siècles cultivée, habitée par les hommes, s'est quelque peu faite à leur image ; même au cœur de la ville, on sent, si l'on ne voit, qu'elle n'est jamais entièrement hors d'atteinte. Aussi, le peintre d'une terre civilisée peut se dire, sans tout à fait se tromper, qu'au moyen de ses recettes il parviendra à la rejoindre. Mais, quand le divorce devient profond, ce que les conventions ont d'illusoire, d'inefficace éclate : aussi dérisoire qu'une partie de cartes sur l'océan ou que ce Montréal où grincent les tramways et s'affairent des messieurs cravatés en bordure de l'insondable forêt. Riopelle est de plus en plus décontenancé par le grotesque, l'inconvenant de ce contraste. Il constate que la nature le fuit. Plus il s'efforce de faire vrai, plus le résultat lui paraît faux. A dix-sept ans, il s'arrête de peindre et se consacre, pendant deux ans, à l'étude des mathématiques, devenant élève de l'Ecole Polytechnique de Montréal.

Puis, il se remet à la peinture. Mais l'équilibre qu'il recherche à travers elle continue à se refuser. Rageusement, à une cadence vertigineuse, il produit des toiles, des dessins qui ne le rapprochent pas de son but. Jusqu'au jour où il commence à entrevoir la vérité. Est-ce par l'excès même de son impuissance : comme lorsque, acculé contre un mur, on ne peut que sauter ou succomber ? Est-ce l'évidence de certaines toiles rapidement enlevées, et prises par sa conscience pour de simples pochades, qui fermentait secrètement en lui, ou celle de quelques autres qui, par l'intermédiaire de leur sujet — des fonds de mer — lui avaient inopinément ouvert l'accès à une zone nouvelle ? Quoi qu'il en soit, Riopelle comprend qu'il ne se conciliera jamais la nature en employant pour y parvenir les gestes, un langage qui ne peuvent que l'effaroucher. Pour persuader un enfant d'être raisonnable, nous ne nous aviserions pas de lui lire la *Critique de la Raison pure* : pourtant, c'est exactement ce que s'efforce de faire le paysagiste. Il va vers l'élémental, le concret, avec des conventions — modelé, ton local, perspective, tri-dimensionnalité simulée — qui relèvent de l'intellect, de l'abstraction. La fraîcheur à quoi sa soif aspire fuit par les mille trous de ce tonneau des Danaïdes. Si nous voulons la saisir,



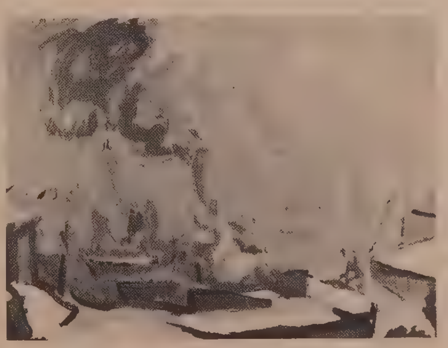
La Ruche du bois. *Aquarelle. 1948.*

Boisée. *Huile. Détail. 1948.*

nous devons nous en remettre à la part de nous-mêmes qui est en communication avec elle : le corps et cette intelligence du corps, la sensibilité. Pour se concilier la nature, il



Presqu'île de Saint-Fabien. *Huile. 1942.*



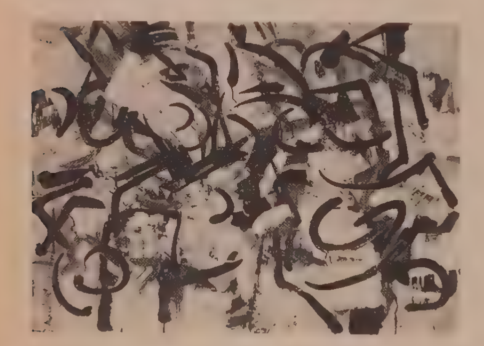
Profil de ville. *Gouache. 1943.*

faut non *la* décrire, mais *se* rendre naturel. Ce qui n'est possible qu'à condition de renoncer aux conventions traditionnelles. Et Riopelle, en 1945, rompt enfin avec elles. Il y est aidé, non par la vue de tableaux (hormis peut-être ceux de son compatriote Borduas) mais par la lecture du livre d'André Breton, *Le Surréalisme et la peinture.* Il y avait là de quoi se fourvoyer. Le surréalisme, en effet, tendait à attribuer l'épuisement de la peinture à celle des sujets. En renouvelant ceux-ci, on la régénérait donc, elle. Or, l'étiolement était dans la manière : tant qu'elle resterait intouchée rien ne serait changé. Riopelle, instinctivement, évite le piège. Il tire du surréalisme tout ce qu'en peut tirer un peintre : l'automatisme, qui peut être une gymnastique utile pour ranimer la spontanéité ; surtout, une protestation contre l'intellectualisme, un exemple de révolte, de libération. Il brise avec son passé, avec les conventions ; il quitte le Canada pour la France, en s'engageant comme palefrenier à bord d'un cargo.

Cette transplantation a la valeur d'un symbole : Riopelle se rattache à la tradition de la peinture française. Il peut paraître bizarre de parler de continuité à propos de rupture. En réalité, c'est le contraire qui eût été surprenant, car cette rupture est l'aboutissement logique d'une

Eclosions. *Aquarelle. 1953.*

longue évolution au sein de l'école de Paris, qu'à l'encontre de plus d'un de ses confrères du Nouveau Monde, il n'a jamais reniée.



Mascarade. *Gouache. 1956. Coll. J. Dubourg.*

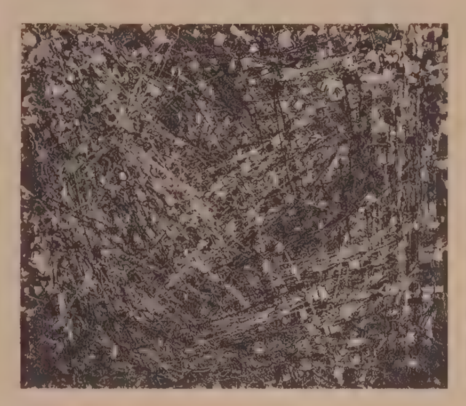
Comme la croissance de l'individu, depuis sa conception jusqu'à sa maturité, passe par les diverses étapes qui constituent le développement de la race, ainsi l'évolution d'un Riopelle résume celle d'une des tendances majeures de la peinture moderne. Elle a souvent été décrite. Van Gogh s'approche si près du foyer naturel qu'il sent les conventions fondre et chavirer, et qu'il s'affole. Cézanne, exposé au même chant des sirènes, réagit contre l'envoûtement en s'agrippant à la géométrie. Monet, prétextant ses nymphéas, fait preuve d'une audace aussi grande que méconnue dans l'œuvre de ses dernières années, qui ne rencontrera la compréhension qu'aujourd'hui, précisément (ainsi Riopelle, qui a beaucoup regardé Monet, lui rend hommage en nommant une série de toiles *Nymphéas*). C'est le fauvisme qui supprimera sciemment le ton local, le modelé et qui déformera les formes en fonction de la surface donnée. Mais dès lors, la figuration n'avait plus de raison d'être. Ebranlée déjà chez Manet, elle se maintenait grâce à une subtile équivoque : était-ce la poire qui appelait la tache verte, ou la tache verte qui se déguisait en poire ? La figuration avait partie liée avec les conventions, dont le rôle était de la matérialiser. Celles-ci disparaissant, elle devait aussi, un jour, disparaître. Riopelle, s'appuyant au passage sur l'expérience de Kandinsky, de Miro et de quelques autres, est l'un de ceux qui formulent cette conclusion inévitable.

Du coup, sa manière se transforme, s'élargit. La figuration et les conventions auxquelles elle était liée, astreignait le peintre à une discipline rigoureuse. Il rapportait, points par point, ses observations sur la toile et les y assemblait méticuleusement afin qu'elles composent une somme. L'esprit, pour mener à bien cette tâche, exigeait du pinceau une obéissance presque totale. Aussi son mouvement, imprimé par les doigts, était-il contrôlé par le poignet, qui l'arrêtait, agissant comme un interrupteur entre lui et le reste du corps, et branchant, en quelque sorte, la main directement sur le cerveau. A présent, le poignet n'interrompt plus le circuit du

geste. Celui-ci est communiqué à la main par le bras et, à travers lui, par le corps tout entier, qui participe ainsi, infiniment plus qu'auparavant, à l'acte de peindre. Ainsi, l'esprit ne projette plus sur la toile ses images, mais le corps ses rythmes. Les tableaux tendent à grandir; l'abstraite intelligence se préoccupe peu du lieu où elle se manifeste : n'a-t-elle pas la mise au carreau pour se préserver des ennuis de logement ? Le corps, au contraire, aime prendre ses aises et développer ses gestes jusqu'à leur fin naturelle. A cet égard, les très petites toiles de Riopelle sont révélatrices. Ce ne sont pas des réductions d'échelle des grandes — la réduction est un calcul, une opération analytique. Le peintre continue à décrire son geste total, mais au lieu de le capter tout entier, la toile n'en reçoit que le point d'affleurement : non pas la réplique en miniature du grand cercle, mais un arc de ce cercle même, dont il garde l'ampleur.

Ainsi, Riopelle peint, non plus à tête reposée, mais à corps perdu. A aucun moment, la réflexion ne doit s'introduire dans l'acte créateur. Une interruption, et tout est à recommencer. Riopelle abat ses toiles d'une traite, dans un état voisin de la possession. Quelques heures lui suffisent pour les petites toiles, une journée pour les grandes. Mais l'énergie qui s'épanche, torrentueuse, a mis longtemps à s'accumuler. La création, chez Riopelle, est soumise à un cycle volcanique : des explosions soudaines, violentes, pendant lesquelles plusieurs douzaines de toiles sont produites d'une coulée, ponctuent des périodes d'inactivité apparente. Rien ne signale l'éruption imminente, sinon peut-être une légère fumée sur le cratère : je veux dire, des séries d'aquarelles et de gouaches.

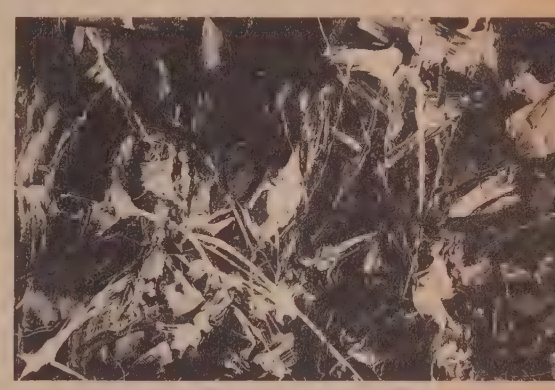
Toute la vie de Riopelle semble se placer sous le signe de l'explosion, de l'activité emportée. Dans ses périodes d'incubation, les moteurs — à explosion, précisément — l'accaparent, et les périlleuses vitesses qu'ils permettent d'atteindre. Son succès même ne se prépare pas petit à petit : il éclate. Inconnu en 1947, n'exposant que dans de petites galeries de la rive gauche, il n'acquiert quelque notoriété que vers 1953, alors qu'il expose chez Pierre Loeb. Mais c'est un an plus tard qu'il se voit projeté brutalement à l'avant-plan. Désormais il expose à Paris, à Londres, à New York, en Allemagne, en Suisse et jusqu'au Japon. Il représente le Canada à la Biennale de Venise et à Sao Paulo, où il obtient une mention honorable. Ses toiles sont au Musée d'Art Moderne de New York, aux musées Guggenheim, de Philadelphie, de Chicago, de Lille, etc. Le chemin de la misère à la renommée, il l'aura parcouru à une cadence sans précédent : la sienne.



Les Fils. *Huile. 1951.*

Mais, possession ne signifie pas inconscience : Riopelle, dans son emportement, *voit clair.* Simplement, il ne part d'aucun dessein préconçu; il n'exécute pas son tableau, il le découvre à mesure. Aucun projet ne le préoccupe : il est occupé par l'odeur du printemps revenu, le bruissement d'un marronnier sous la fenêtre de son atelier, un masque de la Colombie britannique suspendu au mur ou l'amertume transparente de l'hiver. Concrètement, l'œuvre part de rien, ou presque : le plus futile des prétextes. Entre des points, simples éclaboussures sur la surface blanche, les couleurs cherchent à établir des liens, des courants. Elles créent aussitôt de nouvelles dissonances, que de nouveaux jets de couleurs doivent résoudre. Puis, le couteau s'attaque à ces accumulations, les écrasant, les fondant, tissant peu à peu un organisme homogène. Arrivé au plus haut degré de plénitude dont il soit susceptible, le tableau est achevé : il a son sens.

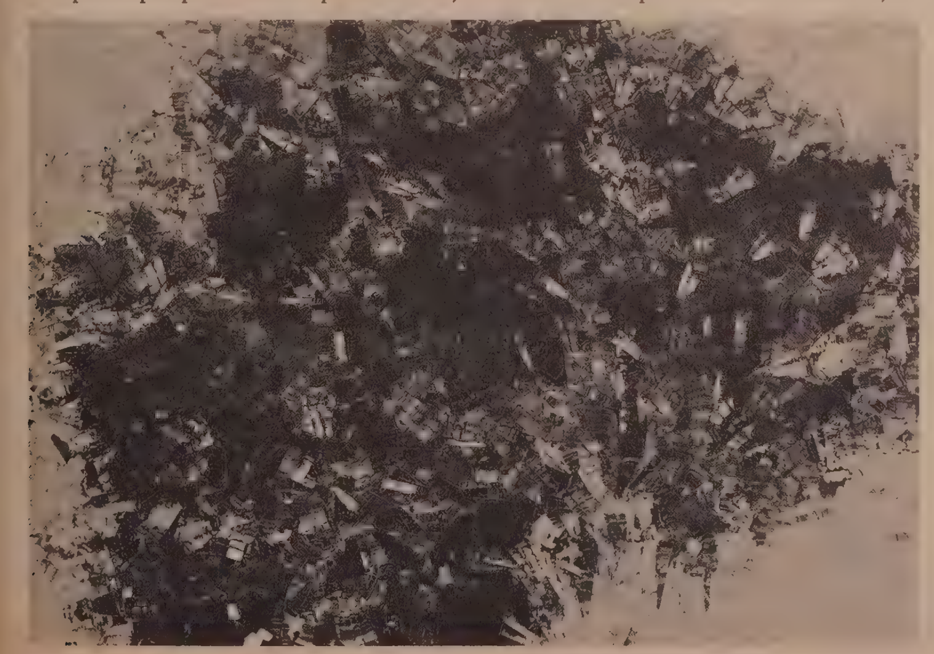
De quelle sorte ? Les conventions de la figuration permettent de représenter l'image que notre esprit exige : pichet, guitare ou personnage. En les supprimant, nous permettons à une autre région de nous-mêmes de parler, comme, lorsque la rumeur des hommes s'apaise, on entend le murmure d'un ruisseau. Bien sûr, il se peut qu'il n'y ait pas de ruisseau ou, à



Peinture. *1949. Coll. Tapié de Céleyran.*

sa place, une rivière, un torrent. Ainsi, la suppression de la figuration permet, mais n'assure point, que la sensibilité, aussi variée et individualisée que l'esprit, se manifeste. Chez Riopelle, la démonstration est éclatante : lui qui s'obstinait jadis à décrire la jeunesse, l'exubérance, la fraîcheur et la rage de la nature, gagne, en ne la représentant pas, de peindre avec jeunesse, exubérance, rage et fraîcheur. Ses tableaux éveillent irrésistiblement en nous l'idée, et plus encore la sensation d'arborescences, de bourgeonnements, d'éclosions, de débauches séveuses. La séquence chronologique même de ses tableaux semble assumer une démarche saisonnière. Il ne faut pas peindre le soleil, disait à peu près Cézanne, il faut se faire soleil. Riopelle a pris la leçon à cœur : sans être aucunement identifiable, repérable, la forêt est dans ses toiles.

Le spectateur, disais-je, ne les pénètre pas de prime abord : pas plus le peintre lui-même. Lorsqu'en 1945 la forêt surgit sur la toile, Riopelle ne parvient pas à entrer en elle. Ce sont bien ses teintes — bruns, verts, jaunes, rouges — mais enchevêtrées et ligotées de lianes jusqu'à offrir un front impénétrable sur lequel le pinceau s'acharne fiévreusement, se ruant, repoussé durement, et abandonnant sur le lieu de son échec les traces sanglantes de ses blessures. La toile reste en surface, puisant son intensité dans le fait qu'elle est littéralement *marquée* par cette volonté ardente qui s'efforce de faire brèche en elle. Volonté qui va s'exaspérant. Elle prend, vers 1948, une forme plus aiguë s'il se peut. Riopelle griffe, hache, fouette la surface colorée à l'arme blanche. Le blanc étant le contraire de la couleur, n'est-il pas ce qui peut le plus aisément s'y frayer un chemin ? Mais le réseau de fines cicatrices blanches dit moins la capitulation de l'attaque que la véhémence déconfite de l'assaillant.



La Roue. *Huile. 250×300 cm. 1955.*

Riopelle dans son atelier à Vanves, dans la banlieue parisienne.

Pourquoi cette rage d'ouvrir, de creuser la toile ? Parce que la peinture est matière et qu'elle nous accable, à moins d'être allégée, aérée. Or, c'était chose relativement facile du temps où la figuration et les conventions la foraient, selon l'expression de Gauguin, de fenêtres nouvelles, imaginaires. L'illusion même nous donnait quelque répit : les images se pensent plus qu'elles ne se voient. Mais maintenant, nous sommes en présence d'un tissu homogène, d'une densité sans recours. Le peintre est condamné à entasser dru sur dru, comme l'arbre ne peut qu'épaissir son feuillage une fois que le jardinier avec son sécateur ne vient plus l'émonder. Désormais, une seule possibilité : que la matière se fasse oublier en devenant un espace ou plus exactement une profondeur. Je choisis à dessein ce mot équivoque, également applicable aux phénomènes objectifs et subjectifs. En effet, l'espace d'un tableau non figuratif se manifeste, se construit véritablement non sur la toile, mais en nous-mêmes. Le tableau traditionnel aménage un terrain d'entente, à mi-chemin de l'univers de l'artiste et de celui du spectateur, où ceux-ci, en sacrifiant chacun un peu de ce qu'ils ont de personnel, se rencontrent : c'est la figuration. La tableau concret, au contraire, refuse le pont, exalte les différences personnelles afin que naissent, pardessus le vide qui les sépare, comme entre anode et cathode, l'étincelle qui les unit : les unit *en profondeur*.

Profondeur à laquelle, vers 1950, Riopelle va enfin accéder. Non pas que, surmontant la résistance de la surface, il se soit, au moyen de son dessin, taillé une voie vers elle : c'est elle qui est remontée peu à peu à la surface, comme un feu de forêt, allumé au loin, vient vers nous, finissant par embraser tout hormis un ultime écran de troncs et de branches noires qui se profilent sur la flamme (c'est exactement l'aspect de certaines aquarelles de l'époque). Puis ce dernier écran prend à son tour : le dessin lui-même se colore, est absorbé par la vague montante des touches et, finalement, disparaît. Alors, les formes ne s'efforcent plus de déterminer un espace : l'espace seul suscite les formes. Alors, les lianes se délacent, les branches s'écartent, et l'on pénètre. Du coup, sans perdre de sa vitalité, la violence se mue en douceur, la toile jadis torturée se fait suave. Le tableau est devenu un milieu vivifiant, la boîte du violon grâce à laquelle la mélodie inaudible en notre for intérieur chante enfin clairement. Ce moment de pleine réussite se situe en 1954.

C'est alors que le danger va poindre. Précisément à cause de cette réussite. Comme pour se montrer le péril à lui-même, Riopelle exécute alors un monumental tryptique, *Pavane*. Décoration superbe, mais décoration plutôt que création. Or, qu'est-ce que le décoratif ?

(Suite à la page 47.)

Eole. *Huile. 81×65 cm. 1956. Coll. Jacques Dubourg.*



◄ Passage. *Huile. 92×92 cm. 1956. Coll. Jacques Dubourg.*



Terroir. *Huile. 162×130 cm. 1956. Coll. Pierre Matisse*








La vie des simples

PAR FRANZ ROH

Instituteur dans une île perdue de la Mer du Nord, Oluf Braren a représenté dans des peintures naïves et colorées les habitants de son pays et leurs coutumes

Oluf Braren est le plus remarquable des nombreux peintres amateurs que posséda l'Allemagne aux environs de 1800. Il vivait dans une petite île de la mer du Nord, l'île de Föhr où il était instituteur. Le cimetière de Föhr abrite aujourd'hui encore une pierre tombale rouge où il est inscrit que Braren naquit en 1787, épousa en 1808 Mete Braren, qui repose à ses côtés, et mourut en 1839. Ses ancêtres étaient les forgerons du village et il avait été, lui aussi, destiné à apprendre ce dur métier. Mais il était de caractère rebelle et il avait choisi de s'instruire par ses propres moyens. Il devint bientôt maître d'école dans l'île voisine de Sylt, puis dans celle de Föhr. Esprit curieux, il faisait collection de coquillages, de pierres, d'œufs ; il observait le vol des oiseaux dans les airs et, en 1813, il fit même paraître un ouvrage intitulé « Cent portraits de mammifères ».

C'est de ces îles de la mer du Nord que partaient autrefois les pêcheurs de baleine. Ils abandonnaient aux femmes le gouvernement du foyer et leur rapportaient les histoires mystérieuses des pays lointains où ils avaient abordé. Les îles possédaient au XVIIIe siècle un art populaire très vigoureux. Lidde Rachtsen, un commandant de baleinier, avait exécuté des sculptures sur bois pleines de caractère, et son gendre Thomas, qui l'accompagnait dans ses expéditions au Groënland, l'avait imité : les longues et monotones traversées laissaient beaucoup de temps à consacrer au travail du bois. Un nommé Jakob Hopp avait décoré la salle du tribunal de Nordstrand de personnages grandeur nature ; et il avait également peint un Jugement dernier *et une vue naïve du village de Husum. Un autre de ces insulaires avait représenté, sur le plafond de bois de l'église d'Enge, des paysans au travail, avec, au milieu d'eux, le diable semant de l'ivraie. Les capitaines de baleiniers faisaient faire leur portrait dans les ports étrangers, ils possédaient aussi des tableaux représentant leurs bateaux tels d'énormes scarabées.*



Jeune femme avec deux enfants. Musée de Hambourg.

Au pittoresque du paysage s'ajoutait celui des sites et des coutumes. Les villages étaient féeriques avec leurs murs de brique rouge foncé, leurs croisées de fenêtres peintes en vert, leurs toits couverts de mousse et leurs jardins multicolores. Les femmes avaient de riches costumes ; les jours de fête et d'enterrement, les hommes étaient habillés de vêtements d'un noir de jais. Certains soirs, les jeunes filles étaient autorisées à laisser ouverte la porte de leur maison ; les jeunes gens pouvaient se glisser dans leur chambre et venir leur conter fleurette auprès des coffres qui servaient de lit. Chaque galant devait se faire accompagner d'un chaperon ; les fiançailles officielles venaient ensuite.

Oluf Braren s'était marié très jeune, mais il devait s'éprendre ensuite d'une de ses élèves, une jeune paysanne, dont il eut deux enfants. Après de longues querelles, Madame Braren recueillit les enfants qu'elle traita avec affection, et l'on maria la dangereuse jeune personne à quelqu'un d'autre. Braren ne renonça pas à elle pour autant, si bien qu'elle dut se séparer de son époux. Ce fut un grand scandale dans la paisible petite île et le maître d'école, qui aurait dû être un exemple et un modèle, se vit contraint d'abandonner son métier. C'était en 1822. Braren vécut alors dans une grande pauvreté, ne subsistant que grâce à l'aide de ses frères ; il devait mourir à 53 ans de la phtisie.

Le mariage était le grand événement de la vie de ces pêcheurs et de ces paysans. Rien de surprenant, donc, à ce que Braren l'ait représenté à plusieurs reprises. Nous reproduisons ici les deux illustrations de ce thème qui sont parvenues jusqu'à nous. Le tableau *(voir page 44)* *le plus ancien est fort singulier : des personnages, droits comme des cierges, y sont réunis dans le recueillement ; leurs corps étirés et dégingandés, leurs visages fervents, leurs vêtements et leurs coiffures ont une allure gothique. Les surfaces polies, les lignes figées et comme emprisonnées dans un réseau font songer au douanier Rousseau, cent ans en avance.*

Mariage à l'île de Föhr. Musée de Hambourg.

Pour Braren, les hommes ressemblent aux riches fossiles qu'il aimait collectionner ; la technique de ce peintre naïf fait penser à Piero della Francesca et aux maîtres du Quattrocento : il sait allier le sens de la composition monumentale à un goût de la représentation précise. Dans l'autre Mariage *(voir page 42) deux panneaux afin que le couple des époux se trouvât au centre, à la place d'honneur.*

Le tableau intitulé Femme avec deux enfants *(voir page 43), d'une composition plus serrée, a d'incontestables qualités plastiques. La jeune femme a le cou protégé d'un châle qui l'enserre tel chargée de toute une végétation pétrifiée. Mais il n'est pas un détail qui ne semble commandé par la composition de l'ensemble.*

On connaît aussi quelques tableaux religieux et mythologiques exécutés par Braren ; ces compositions montrent certains rapports avec l'« art noble de



Le Petit Mariage. Collection particulière, U.S.A.

les formes sont plus solides et plus trapues. Ce tableau, enfantin et monumental à la fois, représente le mariage de la sœur de Braren. Les personnages et les éléments du décor, stylisés et simplifiés, demeurent pourtant d'une extrême netteté de détail. La scène est vue de l'extérieur, à travers une croisée, comme avaient pu la voir les curieux auxquels on avait permis de suivre la cérémonie à travers la grande fenêtre de l'école du village. Debout entre les bancs massifs, les parents attendent, figés d'admiration et d'ébahissement. Le tableau se compose de quatre parties et le coin inférieur gauche n'est pas tout à fait terminé. A droite, l'auteur avait sans doute l'intention d'ajouter un énorme boa, les têtes sont lourdes comme si elles étaient de pierre, l'enfant assis a l'aspect d'un vieillard paralysé. Ces formes massives sont de celles qui auraient pu retenir l'attention de Fernand Léger.

Le Portrait d'une épousée *(voir page ci-contre) allie une composition ferme et des couleurs riches à des lignes d'une précision presque abstraite dans le détail. Autour du visage blême, auquel le peintre a donné la forme stylisée d'un œuf, et autour de la main, dans la manière de Botticelli, se groupe tout ce qu'on peut imaginer de plus précieux en fait d'étoffes, de métaux, d'ornements, de broderies. La riche coiffure de la mariée semble l'époque», avec Wilhelm Tischbeim, peintre allemand qui vécut dans la ville voisine d'Eutin, avec l'Académie de Copenhague ou encore avec le hambourgeois Runge. Mais c'est lorsque, réduit à ses seules ressources, il s'est borné à produire une version plus poussée de l'art populaire de son île, que Braren a donné le meilleur de lui-même. Les formes précises et objectives qu'il a peintes alors atteignent à une intensité réelle et son œuvre apparaît comme un triomphe de l'art naïf.* F. R.

Si vous voulez en savoir davantage

La plupart des peintures de Braren qui sont parvenues jusqu'à nous sont conservées au Musée de Hambourg.



Portrait d'une épousée. Musée de Hambourg.



Picabia, l'inventeur

Suite de la page 35.

Après une période de repos il y eut *Catch as Catch can* (voir page 33) et *Culture physique*, celle de ses œuvres où il me paraît avoir atteint le plus haut point de son inspiration abstraite.

Mobilisé au début de la guerre, Picabia est envoyé en mission à New York, où, après des mois de surmenage, il tombe gravement malade. En 1916, il est en état de voyager et souhaite revoir l'Espagne, son vrai pays. Nous retrouvons à Barcelone des amis parisiens ; Albert et Juliette Gleizes, Marie Laurencin et son mari Otto von Wâtgen, Arthur Cravan, etc... et pour se désennuyer, il édite le premier numéro du journal « 391 ». Le souvenir de la période d'activité heureuse vécue à New York, plus qu'une filiation logique, incita Picabia, qui fut l'instigateur de sa parution et de son titre, et la force motrice de sa course, à réclamer ce lointain parrainage. Ce premier numéro ne ressemble en rien à la somptueuse revue américaine « 291 » ; l'allure en est plus que modeste, mais pleine de fantaisie. Marie Laurencin y est représentée par un charmant portrait de Marie et Janine Picabia (mes filles), des plus objectif et des plus ressemblant. Picabia y publie, comme la soupape de sûreté lâche sa vapeur, de nombreux dessins strictement mécaniques, agrémentés de devises souvent subversives, parfois poétiques ; quelques textes assez médiocres complètent cette publication. Mais il y est inauguré une rubrique de fausses nouvelles sur les amis et ennemis du monde entier, qui fait alors simple figure de taquinerie humoristique. Elle dégénèrera vite, dans d'autres numéros, en un système d'attaque des plus agressif et précisera l'attitude combative que « 391 » va affirmer dès sa deuxième ou troisième publication.

C'est à New York que paraîtront les prochains numéros de « 391 », en 1917. Nous y retrouverons la bande, considérablement grossie, de « 291 » et Marcel Duchamp, qui y séjourne depuis deux ans déjà dans le halo de popularité que lui valut l'étonnant succès de son *Nu descendant un Escalier* et dans une atmosphère de sympathie que ne dessert pas son attitude de démoralisateur souriant. Sa force occulte de destruction s'infiltre dans l'esprit du nouveau « 391 » et s'ajoute à l'agressivité plus cruelle de Picabia. Mais si ses intentions ne sont pas douces, la forme de « 391 » n'en est pas moins pleine d'attrait, parfois désopilante et irrésistible de verve et de bonne humeur, et reste pour cette époque un témoignage flagrant de la révolte de l'esprit, de la défense de ses droits, contre et malgré le triomphe inévitable de tous les lieux communs du monde.

Cette attitude voulue d'humour et de blague pour approcher des questions les plus vitales, procédé de défense isolant et ignifuge, nous la retrouverons presque identique, bien qu'aucune correspondance ni communication n'aient existé entre eux, à cette époque, dans les manifestations de Dada, dont les assises se tiennent alors bien loin de là, à Zurich, ce qui suggère l'existence d'une génération spontanée des phénomènes de la pensée et leur diffusion occulte dans l'espace et le temps, sans contact apparent des hommes entre eux.

Durant un séjour que Picabia fit à Lausanne, en 1918, la publication d'un volume de poésies avec les illustrations de « La Fille née sans Mère », autrement dit : la machine, qui hante sous toutes ses formes son imagination, va signaler sa présence aux amis inconnus de Zurich, où s'opérera une jonction des deux courants, en février 1918. Les Dadaïstes y vivent dans une fièvre de manifestations, de publications, d'expositions ; il y a là Tzara, Arp, Huelsenbeck, Hugo Ball, Jancu, Emmy Hennings et Sophie Täuber ; leur activité se rapproche en bien des points de celle du groupe « 391 ». Elle exprime pourtant une attitude moins égoïste, plus mystique et naïve, le désir d'un recours aux forces primitives, automatiques, « communes », plutôt que l'exaspération individualiste.

La jonction « 391 » — Dada sera célébrée par une nouvelle publication de « 391 », et un nouveau numéro de la revue Dada. « 391 » paraîtra sur un papier rose vif. Arp, Tzara, Picabia et moi-même avons collaboré aux deux numéros, non seulement par un apport individuel, mais encore dans l'exécution de l'une des illustrations du Dada 3 et 4, exécution dont tous les détails me sont encore présents à l'esprit.

En février 1919, retour à Paris, Picabia retrouve son abondance d'inventions dans un style humoristique qu'on appelle maintenant sa « Veine Dada », où des textes sarcastiques abondent et se mélangent aux inventions plastiques. Il y aura une multitude de dessins mécaniques ; plusieurs numéros de « 391 » paraissent à courte distance, dans lesquels on relève la collaboration d'André Breton, de Paul Eluard et de tous les Surréalistes qui peu à peu vont incorporer Dada.

Picabia est resté en correspondance avec Tristan Tzara. Il l'invite bientôt à venir à Paris, et il organise avec lui une saison Dada, pleine d'explosifs cette fois, qui va donner au nom et au mouvement une impulsion d'envergure internationale.

Le brillant groupe parisien de Dada devait se désagréger rapidement dans des rivalités de talents et d'opinions. Picabia s'en détache définitivement en 1921.

Si vous voulez en savoir davantage

Les Peintres Cubistes *de Guillaume Apollinaire, publié à Paris en 1913, est un document passionnant sur l'époque. Lire également* Le Surréalisme et la peinture *d'André Breton (Gallimard, Paris, 1928 ; réédition, Brentanos, New York, 1945) et* L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres, *par Michel Seuphor (Paris, 1949). Sur Picabia lui-même, consulter M. de la Hire,* Francis Picabia *(Paris, 1920), G. Isarlow,* Picabia peintre *(Orbes Nº 2, Paris, 1929) et le récent article de Philip Pearlstein dans* Arts *(New York, janvier 1956). Une étude de Gabrielle Buffet va paraître aux Editions Pierre Cailler, Genève.*

Jean-Paul Riopelle

Suite de la page 40.

Chez Riopelle comme chez Vuillard, et comme chez tout peintre, la décoration ne se distingue de la création ni par les formes, ni par le style, mais uniquement par son moindre degré de tension lyrique. C'est ce diapason élevé, toujours semblable à lui-même, qui est le signe, le *son* des créations véritables de tous les temps et ce par quoi, justement, elles se rejoignent et transcendent le temps. Mais pour que cette note haute résonne, il faut que les cordes de l'instrument soient bien tendues : qu'un « prétexte » tire de l'artiste ce qu'il a de plus précieux. C'est ici qu'intervient la suite temporelle de l'histoire : ces prétextes s'usent et doivent être remplacés — ainsi, après le concile de Trente, les thèmes religieux n'éveillent plus le son sublime. Il en est de même avec la figuration : sans doute n'est-elle pas plus fausse qu'au temps de Courbet, mais elle ne « rend » plus. Une tristesse, une maigreur s'attache à elle aujourd'hui.

Le danger, pour Riopelle, c'est que la tension lyrique qui anime ses toiles de 1947-1952, alors que pourtant la partie n'était pas encore gagnée, court le risque de baisser. Homme de métier, il a maintenant l'espace *dans la main* : or, il ne peut être qu'intérieur. Riopelle connaît dès lors le supplice du roi Midas, prisonnier de sa propre opulence. D'autres se contenteraient de cette richesse, par ailleurs si durement acquise. Mais il a trop d'intégrité, d'intransigeance. Il ne trichera pas. Se rappelant que sa véhémence s'exprimait avec le plus de vivacité pendant les années où elle était contrariée, Riopelle se donne sciemment de nouveaux obstacles. Il rejette la couleur et, pour créer la profondeur, s'attelle à la matière la moins « creusable » : le blanc. Mais un obstacle qu'on a soi-même disposé n'est pas un vrai obstacle : après une série de toiles hivernales, Riopelle, en 1955, s'arrête de peindre. Et lorsqu'il recommence, un an plus tard, c'est avec la plus ingrate des matières, la plus opaque : la gouache. Les gouaches de 1956 rappellent souvent les œuvres de 1945-1948. De fait, elles constituent un nouveau départ. Privée de tension lyrique, la profondeur était redevenue plan, et l'espace aéré, matière lourde. Riopelle, avec franchise, reconnaît le fléchissement. Il assume cette matière et tente, à nouveau, de l'alléger. Non, cette fois, par un dessin surimposé, ni par une couleur qui se passe de dessin, mais en faisant de la touche même, très large, une forme. Cette nouvelle direction, esquissée dans les gouaches, s'affermit dans ses dernières toiles. Nul doute qu'elle mène Riopelle à d'autres découvertes. Il possède ce qu'il faut pour les atteindre : la connaissance, le désir d'un certain *son* inoubliable, et le refus de se satisfaire de toute œuvre qui ne le fasse pas pleinement entendre.

Si vous voulez en savoir davantage

Aucune monographie n'a encore été consacrée à Riopelle. Un texte de Georges Duthuit a été publié en anglais — dans le catalogue de l'exposition Riopelle chez Pierre Matisse (New York, 1953)— et en français lors de l'exposition Galerie Rive Droite, Paris, 1954.

Je revois en souvenir ma chère Udnie. *1913. Musée d'Art Moderne, New York.*

GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts (angle rue de Seine) Dan. 53-09

Première exposition

Macris

Du 8 au 23 juin

Œuvres récentes de

Bernard Dufour

Du 26 juin au 14 juillet

GALERIE ST-PLACIDE

41, rue St-Placide - Paris VIe

En permanence :

PRESSMANE - J.-J. MORVAN - SIMON-AUGUSTE

1er au 14 juin : GRAILLY
15 au 28 juin : VOGLIS

et du 29 juin au 12 juillet

les peintres sélectionnés pour

Le Prix de la Critique

Sexe-prime • Hommage à Jean-Pierre Brisset et autres peintures de Simon Hantaï • Galerie Kléber • 24, avenue Kléber • Paris XVIe • Mai-Juin 1956 Sexe-prime • Hommage à Jean-Pierre Brisset et autres peintures de Simon Hantaï • Galerie Kléber • 24, avenue Kléber • Paris XVIe • Mai-Juin 1956 Sexe-prime • Hommage à Jean-Pierre

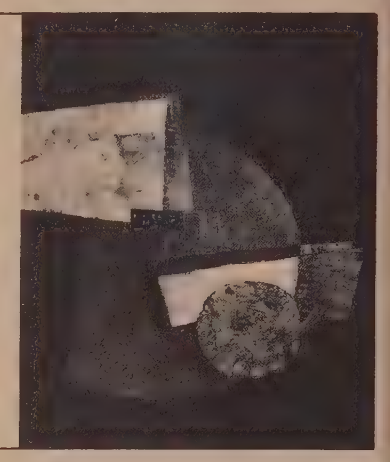
RIVE GAUCHE

Galerie R.A. AUGUSTINCI
44, rue de Fleurus - Paris VIe
LIT. 04 91

Exposition

CASTRO

JUIN 1956



GALERIE VENDÔME

12, rue de la Paix

PARIS

par

Brusset

DU 14 AU 30 JUIN

OUVRAGES D'ÉRUDITION - LIVRES RARES

Constitution de bibliothèques

RECHERCHES - CATALOGUE MENSUEL

LUCIEN DORBON

156, Boulevard Saint-Germain, Paris VI

Maison fondée en 1877

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES ET DE LOTS DE LIVRES

GALERIE DE BERRI

12, RUE DE BERRI - ELY. 14-56

KNAPP

VERNISSAGE 12 JUIN

GALERIE DURAND-RUEL

37, avenue de Friedland

Pierre Sicard

U.S.A.

du 8 au 22 juin



TROMPE-L'ŒIL

Où sont ces angelots et qui pleurent-ils ?
Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement gratuit d'un an.

Le portrait de chien reproduit dans notre numéro de mai a été peint par Claude Monet à l'âge de 18 ans. Cette toile, qui a longtemps appartenu à un cousin du peintre, figure aujourd'hui dans une collection parisienne.

Nous publierons dans notre numéro de juillet-août la liste des gagnants.

Les gagnants du trompe-l'œil d'avril

Voici les noms des six lecteurs qui ont reconnu dans le siège publié dans notre numéro d'avril, la chaise du Bailli de Suffren conservée au Musée Condé, à Chantilly :

1. M. Dubois, instituteur à Moliens (Oise).
2. Mlle Marcelle Brunet, 86, avenue Paul-Doumer, Paris XVIe.
3. Mlle Bécue-Chaumonot, 1, rue du Dôme, Paris XVIe.
4. M. Serge Courde, 129, rue Suzanne, Le Tréport (Seine-Maritime).
5. M. Philippe Leroux, 97, boulevard Saint-Michel, Paris Ve.
6. M. Huth, Art Institute, Chicago 3, Illinois.

Nous sommes heureux de les compter au nombre de nos abonnés.

On les oublie, on a tort

Suite de la page 29.

Et c'est sottise que de toiser de haut des peintres consciencieux qui se sont choisis volontairement leurs propres limites. Car s'il est vrai qu'ils ne furent jamais de grands créateurs, ils atteignirent toutefois, à leur façon, un haut degré de perfection. Qu'on se rappelle seulement le fascinant tableau de Paolo de Albertis qui montre le roi Ferdinand IV de Naples. De Albertis est si peu connu que sur place même, à Naples, nous eûmes beaucoup de mal à obtenir quelques dérisoires précisions sur son compte. Il en va de même pour la peinture danoise de cette époque.

Mais c'est encore l'Autriche qui recèle le plus riche butin. Mentionnons ici, en début de siècle, la portraitiste Barbara Krafft, originaire d'Augsbourg. Grâce à son tempérament tonique que pimentait un humour inimitable, elle eut le mérite de dégeler la peinture de portrait qui s'engonçait alors de plus en plus. Il faut signaler aussi le paysagiste Waldmüller et le peintre d'histoire Peter Fendi ; mais c'est sans doute Anton Romako qui apparaît comme le plus étonnant phénomène qu'on puisse découvrir à Vienne. Outre des portraits et des paysages fantastiques, ce génie turbulent et inquiétant — il sombra dans la folie — peignit l'un des plus extraordinaires tableaux historiques du siècle : *l'amiral Tegetthoff à la bataille navale de Lissa.*

Dans la mesure où l'on applique des critères rigoureux, il doit y avoir des limites à cette prospection des « chefs-d'œuvre inconnus ». En l'espace d'un peu plus de deux ans, nous en avons découvert environ deux cents. Mais la chasse reste toujours ouverte. En s'aventurant à son tour dans cette quête de beautés encore ignorées, l'amateur connaîtra, au-delà du seul plaisir esthétique, cette exaltation qui s'emparait des navigateurs du temps jadis lorsqu'ils voyaient surgir des flots une terre nouvelle.

M. G.

Si vous voulez en savoir davantage

Manuel Gasser et Hans Naef préparent, sur le thème du « chef-d'œuvre inconnu », un ouvrage qui sera exclusivement illustré de planches en couleurs. A paraître aux éditions Manesse, Zurich.

Nos auteurs, nos amis

Gabrielle Buffet-Picabia *s'est très jeune consacrée à la musique et a fait des études approfondies de composition musicale avec Vincent d'Indy. Sa rencontre, en 1908, avec Francis Picabia et son mariage devaient lui ouvrir d'autres horizons et la mettre en contact avec les milieux d'avant-garde des arts et des lettres. C'est Guillaume Apollinaire qui, le premier, l'incita à écrire lors de l'Exposition de la Section d'Or, en 1912. Depuis lors, et après avoir activement participé au mouvement Dada, Gabrielle Buffet a écrit de nombreux articles dans des revues importantes, françaises et américaines.*

Jacques Wilhelm *est né en 1910. Il a fait à la fois des études de sciences politiques et d'histoire de l'art. En 1941, il est entré comme attaché au Musée Carnavalet dont il est le conservateur en chef depuis 1948. Spécialiste de la peinture française du XVIIIe siècle et de l'histoire de Paris, il a publié plusieurs ouvrages sur Fragonard, Lemoisne, les peintres du paysage parisien, la vie à Paris sous le second Empire et, dernièrement, sur l'histoire de la Mode. Il collabore également à diverses revues spécialisées françaises et étrangères.*

Né à Zurich en 1909, **Manuel Gasser** *est journaliste depuis l'âge de vingt ans. L'un des vingt-quatre fondateurs de l'hebdomadaire politique et littéraire* Die Weltwoche, *il est venu à la critique d'art parce que ce jeune journal ne trouvait pas de collaborateur pour assurer cette rubrique. Il s'intéresse à la vie des musées et des expositions, mais aussi aux arts appliqués, au cinéma, à la photographie. Immédiatement après la seconde guerre mondiale, il a passé trois ans en Allemagne et trois ans à Londres. Il n'a publié aucun ouvrage car, d'après lui, le journalisme et le métier d'écrivain sont incompatibles.*

Après avoir fait des études d'architecte, **Peter Blake** *est devenu journaliste et s'est spécialisé dans les questions d'architecture et de décoration. Il a été un des principaux rédacteurs de* Architectural Forum, *la grande revue d'architecture américaine. Il dirige aujourd'hui le département « architecture » du magazine* House Home, *publié par les éditeurs de* Time *et de* Life.

Né à Anvers en 1925, **Pierre Schneider** *est Américain. Docteur de l'Université de Harvard, il vit maintenant à Paris. Romancier et essayiste, il a publié aux Editions de Minuit* La Voix vive, *un recueil d'essais sur la littérature et la peinture, et* Les cinq saisons. *Correspondant parisien de* Art News, *il écrit également des articles de critique dans* Les Lettres Nouvelles, Le Mercure, Critique. *Il prépare actuellement un ouvrage sur* Jules Renard et son temps, *à paraître aux Editions du Seuil.*

Nos lecteurs connaissent déjà **Franz Roh** *(voir* L'Œil *n° 5).*

Guerre à la tristesse

Chaque année, du sept au quinze juillet, la capitale de la Navarre se met en fête. Mais attention ! La fiesta de la Saint Firmin, à Pamplona, appartient encore à un autre monde, à un autre mode de vie. Il s'agit ici d'un acte collectif et comme furieux de dépassement. Il s'agit d'une véritable coupure dans le temps et la lente usure de la vie rurale, laborieuse et dure. Pendant huit jours, la capitale de la Navarre devient une somptueuse ville imaginaire où règne l'illusion. La pauvreté se fait richesse. La fatigue devient vigueur, force inlassable.

Ce livre se propose de voir et de comprendre le déroulement complexe et savant de ces fiestas. Et d'y prendre part. Il ne s'agit pas de percer une devinette mais de recréer pour soi, chacun pour soi, comme le ferait un metteur en scène, de recréer la fiesta. Chaque lecteur, chaque familier d'un livre est maître de son petit cinéma personnel. Ce livre fait confiance au cinéaste que chacun porte en soi.

Avec ce livre, la Bibliographie taurine française s'est enrichie d'un ouvrage que les bibliophiles se disputeront.

Je laisse au lecteur la surprise de découvrir les beautés de style et l'originalité de ce livre qui se tient constamment sur des hauteurs où les aficionados sont trop rarement conduits.

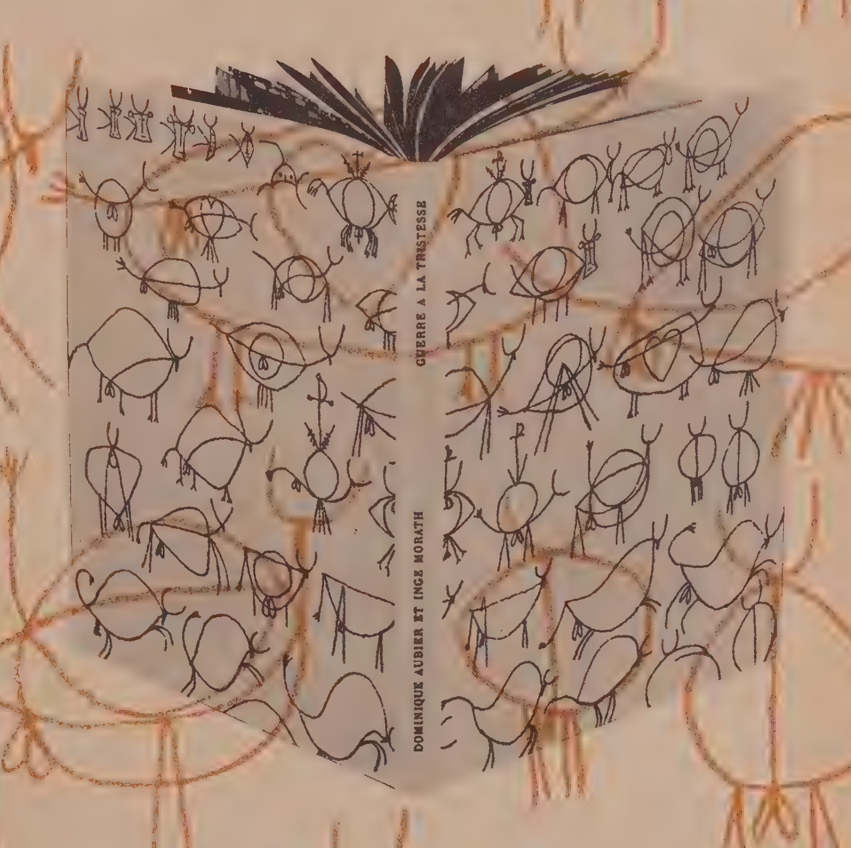
Revue « Toros ».

A mon avis, et la littérature qui traite du sujet est copieuse, ce livre est le meilleur, aux points de vue descriptif et psychologique. Je l'affirme avec force, il est parfait. El Ruedo, Madrid.

La foule, la procession, le carnaval, le lâcher des taureaux, l'arène... tout est ici saisissant. C'est dans cette même collection que parurent les célèbres albums de Cartier-Bresson sur la Chine et Moscou, et aussi le Japon de Bischof, Prix Nadar 1955. Parisien libéré.

Les photos de ce livre sont admirables, pleines de sang, de lumière et de rires d'enfants. Elles raviront tous ceux qui aiment l'Espagne.

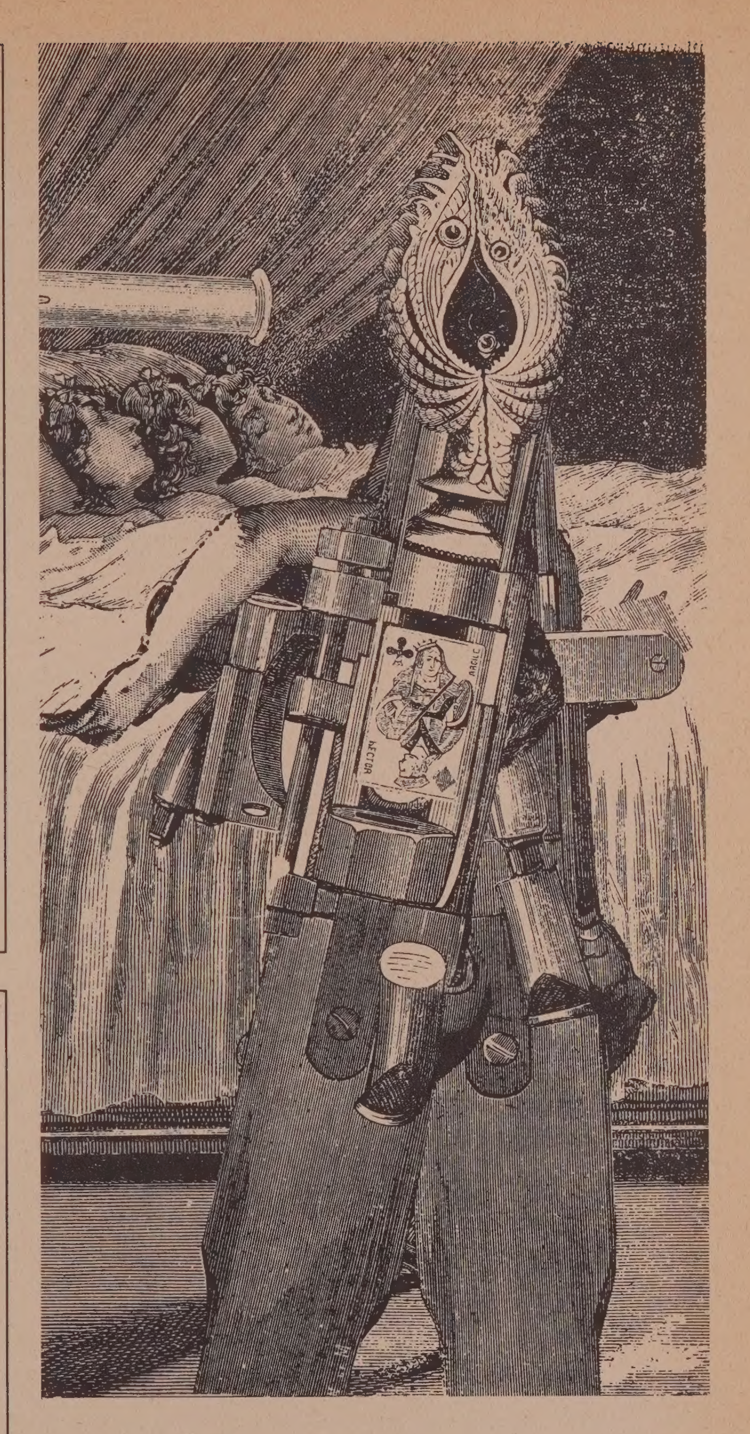
France-Soir.

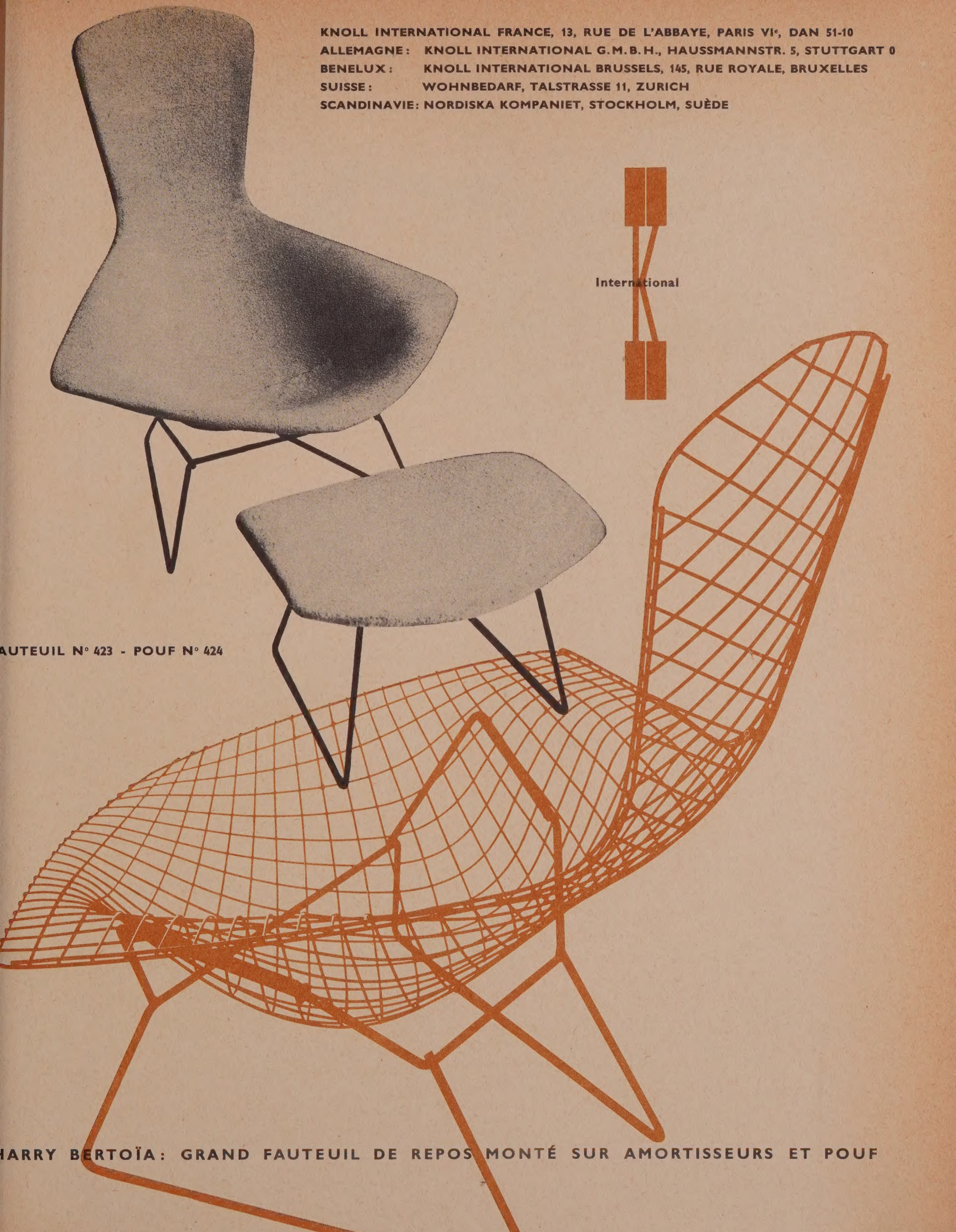


Cartonnage de Picasso.

TEXTE DE DOMINIQUE AUBIER
PHOTOGRAPHIES DE INGE MORATH
ROBERT DELPIRE ÉDITEUR
EXCLUSIVITÉ WEBER

Un album 22 × 28 cm. relié pleine toile blanche
150 pages dont 20 en quadrichromie
L'exemplaire 2700 francs




KNOLL INTERNATIONAL FRANCE, 13, RUE DE L'ABBAYE, PARIS VIe, DAN 51-10
ALLEMAGNE : KNOLL INTERNATIONAL G.M.B.H., HAUSSMANNSTR. 5, STUTTGART 0
BENELUX : KNOLL INTERNATIONAL BRUSSELS, 145, RUE ROYALE, BRUXELLES
SUISSE : WOHNBEDARF, TALSTRASSE 11, ZURICH
SCANDINAVIE: NORDISKA KOMPANIET, STOCKHOLM, SUÈDE
International
AUTEUIL N° 423 - POUF N° 424
HARRY BERTOÏA : GRAND FAUTEUIL DE REPOS MONTÉ SUR AMORTISSEURS ET POUF
matter

